I

LES DÉCORS

LES COSTUMES

ET LA MISE EN SCÈNE

AU XVIIe SIÈCLE

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

LA SEMAINE SAINTE AU VATICAN

Étude muſicale, religieuſe, hiſtorique, archéologique & pittoreſque. Quelques morceaux ſont inédits.

Librairie Hachette & Ce.

1 volume grand in-18 ..... 5 fr.

LE MARIAGE FORCÉ DE MOLIÈRE
OU LE BALLET DU ROI
Danſé par le roi Louis XIV le 29 janvier 1664.

Nouvelle édition, contenant des *fragments inédits* de Molière & la muſique de Lulli réduite pour piano.

Librairie Hachette & Ce.

1 volume petit in-8, caractère elzév..... 5 fr.

LES ORIGINES DE L'OPÉRA, ET LE BALLET DE LA REINE (1581)

Étude ſur les danſes, la muſique, les orcheſtres, & la miſe en ſcène au XVIe ſiècle; avec un aperçu des progrès du drame lyrique depuis le XIIIe ſiècle juſqu'à Lulli.

Librairie Didier & Ce.

1 volume in-18 jéſus..... 3 50

ARLD
L4624de
Leclercq, Louis

LES DÉCORS
LES COSTUMES
ET
LA MISE EN SCÈNE
AU XVIIe SIÈCLE

— 1615-1680 —

PAR

LUDOVIC CELLER epseudo

PARIS
LIEPMANNSSOHN & DUFOUR, LIBRAIRES
11, RUE DES SAINTS-PÈRES

M D CCC LXIX

522596
IS. S. SI

ÉDITION TIRÉE :

à 260 exemplaires sur papier vergé, à. . . . . 6 fr.
& 12 » sur papier de Chine, à. . . 15 »

272 exemplaires numérotés & paraphés par l'auteur.

N° 13

Tous droits réservés.

LES DÉCORS
LES COSTUMES
ET LA MISE EN SCÈNE
AU XVIIe SIÈCLE

1615-1680

CHAPITRE PREMIER

Quelques mots ſur l'ancienne miſe en ſcène.
L'ARIMÊNE *de Nic. de Montreux (1596).*
Spectacles ſous Louis XIII.
LA DÉLIVRANCE DE RENAUD *(1617).*
Inexpérience théâtrale.

LES premières années du règne de Louis XIV furent une des époques les plus brillantes de notre hiſtoire en ce qui concerne les fêtes, les cérémonies & les repréſentations dramatiques. Le théâtre tenait une large place dans les plaiſirs de la Cour, & l'on ſe ſent tout porté à chercher comment la ſcène était diſpoſée, quel cadre elle fourniſſait aux divertiſſements, & quelle créance il faut accorder aux affirmations des contemporains qui, ſans donner de détails, ne tariſſent pas d'éloges ſur la ſplendeur des décors, des coſtumes & de la miſe en ſcène.

La ſimplicité de nos pères eſt choſe très-douteuſe ; s'ils n'a-

vaient pas, à propos du théâtre, des idées absolument semblables aux nôtres, le luxe qu'ils déployaient était fort remarquable, & les anachronismes de couleur locale n'étaient pas aussi extraordinaires qu'on l'a souvent répété. Ce ne fut qu'au siècle suivant que les travestissements de l'antiquité devinrent exagérés, & sous la minorité de Louis XIV, par exemple, malgré certains écarts de style, la mise en scène se maintint dans des bornes assez raisonnables. Ce fut un terme moyen entre l'époque de Henri III, où Mercure paraissait vêtu de satin incarnadin d'Espagne, & l'époque à propos de laquelle, après l'avoir traversée, Le Vacher de Charnois (*Recherches sur les costumes de toutes les nations*) écrivait en 1790 : « ....Dans une tragédie dont les premiers vers transportent » le spectateur à Rome ou à Corinthe, on voit paraître des » Grecs & des Romains couverts d'une robe de brocard, la » tête chargée d'un turban galonné, & des Romaines affublées » de toutes les petites prétentions de la coquetterie des bou- » doirs. »

Les décors, les machines, au temps de Louis XIV, différaient des nôtres beaucoup moins que les costumes, & l'on voit avec étonnement que les mêmes effets, les mêmes moyens, étaient employés. Sauf quelques procédés scientifiques tout modernes, il semble que pendant longues années les ressources scéniques sont restées les mêmes.

C'est surtout dans les divertissements de la Cour, dans les représentations de l'Opéra, lorsqu'il fut établi, & dans celles qui précédèrent sa fondation, qu'il est intéressant d'examiner l'état de la mise en scène au XVIIe siècle ; subsidiairement, la comédie & la tragédie, aux dehors plus simples, peuvent fournir quelques curieux renseignements ; mais les documents ont très-peu nombreux, & c'est surtout dans les gravures du temps qu'il faut aller chercher les indications utiles.

Avant la minorité du roi Louis XIV, on trouve un certain nombre de représentations intéressantes ; mais c'est surtout à partir de 1650, environ, que commencèrent les spectacles qui

ſervirent de modèles à ceux des années ſuivantes. Paſſé cette époque, on perfectionna peu les moyens matériels, & les coſtumes perdirent de leur vérité relative; le goût ſembla s'oblitérer ſous la preſſion du grand roi, & le ſtyle Louis XIV devint de plus en plus envahiſſant à meſure que le ſiècle avançait en âge. Le juſte développement, & auſſi l'exagération de la miſe en ſcène, avaient leurs racines dans les ſpectacles donnés pendant les premières années du XVIIe ſiècle; cette étude doit donc commencer au moment où l'influence des architectes & des décorateurs italiens ſe fit ſentir en France & y introduiſit la richeſſe théâtrale — elle doit ſe terminer, alors que l'Académie royale de muſique, ſous la direction de Lully, Quinaut & Beauchamp, a pris la tête du mouvement dramatique auquel l'âge du roi, & encore plus le changement apporté dans ſes goûts, avaient contraint la Cour de renoncer. Après quelques mots rapides, néceſſaires pour relier le XVIIe ſiècle aux temps qui l'avaient précédé, nous arriverons à la première des repréſentations qui, pour nous, ait une réelle importance — celle de *Mirame.*

La miſe en ſcène des Myſtères avait été tantôt ſplendide, tantôt d'une pauvreté naïve; ces deux points extrêmes ſe rencontraient à la même époque, & c'était naturel — ici, de pauvres troupes, dans une pauvre ville, repréſentaient une action religieuſe; un ſimple échafaud avec des compartiments étiquetés de diverſes façons, ſuffiſait à indiquer le lieu de la ſcène & remplaçait un décor complet — là, au contraire, des acteurs bien exercés, largement rétribués, repréſentaient pour de riches municipalités une pièce bien étudiée, pourvue de tous ſes décors & acceſſoires. Mais les Myſtères, ſe jouant le plus ſouvent en plein air, ne conſtituaient pas ce que nous avons appelé le théâtre. Il fallait un cadre plus reſtreint & d'autres procédés qui ſe développèrent peu à peu.

Le luxe du théâtre fut souvent réservé aux riches amateurs qui donnaient des fêtes dans leurs châteaux; & lorsque des troupes de comédiens ordinaires eurent commencé à donner des représentations publiques, la mise en scène demeura très-élémentaire; un ou deux décors (si toutefois ce nom est employé à propos pour si peu de chose) firent tous les frais du spectacle, &, en France, ce ne fut guères qu'à partir de 1636 ou 1637, pour le *Cid* de Corneille & la *Sophonisbe* de Mairet, que les comédiens prirent l'habitude d'avoir un décor approprié à chaque pièce.

La plus ancienne représentation donnée dans une salle fermée, éclairée, avec décors, paraît être celle de la *Calandra*, comédie que Balt. Péruzzi fit jouer devant Léon X, en 1516, au château Saint-Ange.

Ce ne fut qu'avec le *Ballet de la Reine* que la France inaugura le système de la mise en scène luxueuse avec machines & décors. Un des grands progrès fut l'emploi des lumières. Tant qu'on joua de jour, l'illusion n'était pas possible. La lumière crée un monde de convention où l'imitation s'accepte plus aisément, où les yeux sont moins exigeants; un compromis s'établit entre la vérité & la fiction, & le jour artificiel fut ce qui contribua le plus au progrès de la représentation théâtrale. Ce ne fut pas sans peine; & l'éclairage fut si imparfait que, sous Louis XIV encore, on préféra parfois les divertissements du jour à ceux donnés pendant la nuit. D'ailleurs, nous l'avons dit naguères (*), la représentation du *Ballet de la Reine* resta chose unique à son époque; il fallut près de 20 années pour qu'on revît une fête à peu près semblable.

Nous voulons parler du drame de l'*Arimène*, par Nicolas de Montreux, gentilhomme du pays de Maine, qui fut repré-

(*) Voir les *Origines de l'Opéra;* 1 vol. in-18. Didier 1868.

ſenté au château de Nantes, le 25 février 1596. La ſalle était longue & diſpoſée comme celle du *Ballet de la Reine* au Petit-Bourbon; le ciel ſe mouvait avec les aſtres, & ſur un des côtés de la ſcène ſe trouvait la grotte du magicien Circimant. Les décors étaient peints ſur des ſortes de cylindres verticaux, à baſes pentagonales, & dont les arêtes devaient coïncider les unes avec les autres; ils étaient mis en mouvement par un arbre central mû par une vis en fer que l'on tournait ſous le théâtre. Il y avait ainſi 5 décors différents que l'on obtenait rapidement en expoſant aux yeux du public tantôt une face, tantôt une autre, des cylindres.

L'intrigue était ſimple: Arimêne, jeune paſteur inſenſible pour toutes les femmes, aime en ſecret Alphize qui le repouſſe, & il eſt aimé de Clorice qu'il n'aime pas. Circimant le forcier, au moyen d'un cercle magique, met Alphize au pouvoir d'Arimêne; mais, en vrai chevalier, Arimêne ne veut pas devoir ſa maîtreſſe à un ſubterfuge; Alphize va pour s'échapper comme elle eſt venue, quand un monſtre ſauvage, moitié homme, moitié bête, une ſorte de gorille, la ſaiſit & l'emporte. Arimêne ſe tue de déſeſpoir; mais Circimant le rend à la vie, délivre Alphize & unit les deux amants.

Cette pièce, imitée évidemment du *Ballet de la Reine* pour la miſe en ſcène, ſe diſtingue profondément de ſa devancière par l'originalité du poëme; il nous ſemble aſſez puéril, mais il avait ce caractère exceptionnel de ne pas être inſpiré par l'antiquité. Cependant il ne faut pas ſe refuſer à y voir de nombreux points reſſortant encore de la mythologie; ainſi, dans les intermèdes qui ſéparaient les différentes ſcènes, il y avait des entrées, des machines roulantes & deſcendantes, & les principaux ſujets de ces hors-d'œuvre, ſe liant peu à l'action, étaient: Le Combat des Dieux & des Géants. — L'enlèvement d'Hélène. — La délivrance d'Andromède. — La deſcente d'Orphée aux Enfers. — Jupiter & Io (cette dernière était un moment repréſentée par une vache véritable).

Quant aux coſtumes, Arimêne était vêtu de ſatin orange;

Circimant de satin noir « dans la forme des anciens sages de l'Égypte ; » Alphize portait une tunique à la nymphe en satin jaune paille, elle tenait un javelot à la main.

L'*Arimène* fut encore un phénomène isolé dans l'histoire dramatique ; la Cour de France avait de grosses préoccupations politiques, & l'art du théâtre, qui eût pu recevoir d'elle un vigoureux appui, ne progressa pas pendant longues années. Henri IV se contenta de quelques ballets, de quelques divertissements, dégustés parfois en petit comité, dans le réduit intime qu'il s'était fait disposer à l'Arsenal, chez son ami Sully ; Louis XIII ne fut guère plus ambitieux que son père & pendant quelques années seulement il laissa organiser à sa cour un certain nombre de ballets, où, le plus souvent, la mise en scène était peu de chose. Un des plus importants fut celui de *la Délivrance de Renaud*, que le roi s'occupa de régler en personne, & qui fut représenté au Louvre le 29 janvier 1617. Le roi jouait le Démon du feu ; il prononçait ces paroles dans le prologue :

Puisque les ans n'ont qu'un printemps,
Passez, amants, doucement votre temps :
Vos jours s'en vont & n'ont point de retour,
Employez-les aux délices de l'amour.

Tirade singulière dans la bouche du roi qui ne se hâtait pas, disait-on, de mettre en pratique, auprès de la reine, le conseil qu'il donnait aux autres.

Ce ballet de *la Délivrance de Renaud* a une tendance dramatique ; sa mise en scène, assez bien entendue pour le temps, montrera ce qu'étaient les fêtes de cette époque & terminera cette première partie qui sert comme d'introduction à notre sujet.

L'inventeur du ballet était le sieur Durand. Armide lui est apparue, dit-il, lui reprochant qu'après le Tasse, il a osé la mettre en scène ; mais apprenant que le roi avait choisi &

approuvé le ſujet du ballet, qu'il voulait aller lui-même délivrer Renaud s'il était encore priſonnier, Armide s'écria : « J'aime mieux perdre Renaud & plaire au Roi de France. » Donc, Durand a conclu qu'Armide ne lui en voudrait plus de voir publier ſon poëme ; d'ailleurs la Cour frémiſſait du déſir de l'entendre ; il a l'honneur de dépoſer le livret aux pieds de Sa Majeſté.

Tel eſt le réſumé de la dédicace de Durand.

Puis, comme Durand peut craindre que les dames ne trouvent pas galante la conduite de Renaud vis-à-vis d'Armide, il met ſon héros ſous la ſauvegarde de deux reines, la reine-mère & la jeune épouſe du roi, qui comprendront que Renaud avait pour lui le mérite de la vertu ; & le roi lui-même, bien que d'un ſexe « qui peut, ce ſemble, donner plus de licence aux appétits », eſt évidemment de l'avis des deux reines.

Lorſque tout fut prêt pour la repréſentation, la toile, qui repréſentait un palais en perſpective, s'abaiſſa, laiſſant voir la montagne des Génies, aux ordres d'Armide. L'orcheſtre, compoſé de 64 voix, 28 violes, 14 luths, ſous la conduite du ſieur Mauduit, était caché ſous des feuillages ; la muſique, écrite par Guédron, intendant de la muſique de la chambre du roi, ſemblait « venir des oiſeaux enchantés d'Armide ; » la ſymphonie ſervant d'ouverture, courte, était répétée juſqu'à ce que le roi donnât de la main le ſignal de baiſſer le rideau. Singulier uſage de couper ainſi la muſique, d'en meſurer la longueur au gré du caprice !

D'après les deſſins qui accompagnent le ballet publié chez P. Ballard, en 1617 (in-4°), la ſcène eſt étroite & haute ; le ciel ſe compoſe d'une bande peinte avec des étoiles ; deux colonnes paraiſſent le ſoutenir ; trois marches ſont diſpoſées pour que les artiſtes du ballet puiſſent deſcendre dans la ſalle, car il y là encore mélange du public avec les perſonnages du drame.

La montagne des Génies était un rocher preſque vertical, percé de 14 grottes étagées. On peut s'en figurer la grandeur

en pensant à la grande salle du Louvre; sauf deux bosquets à droite & à gauche, servant à masquer les musiciens, la scène remplit la largeur de la salle & la montagne à son tour remplit la largeur & la hauteur de la scène. Derrière le cadre de la toile, des lumières « opposées » (réfléchies) étaient suspendues pour éclairer les broderies des Démons. En bas de la montagne est étendu M. de Luynes « premier gentilhomme » de la chambre du roi, lieutenant général de Normandie ; » il jouait le rôle de Renaud.

Le roi (Démon du feu), était couvert de flammes afin de montrer, dit l'auteur, « qu'il avait des feux pour la reine, de » la bonté pour ses sujets, de la puissance contre ses ennemis ; » puis encore, parce que le feu purge les corps impurs, » comme le roi purgeait ses sujets des mauvaises pensées ; » parce que le feu est près de Dieu, & qu'il est le roi des « éléments. » Le costume se composait d'un maillot collant avec petite jupe, garnie partout de langues de flammes dont la pointe est dirigée en haut; le visage lui-même était couvert d'un masque de même sorte & la tête était surmontée d'une coiffure flamboyante; ce fut ce costume, assez bien réussi, que l'on appela, sous Louis XIV, un *ardent.*

Le Démon du feu descendit dans la salle chercher Renaud qui était venu se mêler aux spectateurs ; 24 violons de la chambre du roi, placés dans des « niches » & séparés de l'orchestre ordinaire, selon l'usage, accompagnaient la pantomime du roi.

Alors eut lieu la 1re Entrée : le Démon des eaux (le chevalier de Vendôme), l'Esprit de l'air (M. de Mompoullan), descendent de la montagne & viennent danser avec le roi & Renaud. Ce dernier est vêtu à peu près à la Henri III, sauf qu'il porte un bas de faye dentelé, au lieu de culottes bouffantes à crevés; l'Esprit de l'air porte allégoriquement un costume ajusté, avec une grande queue d'oiseau, des ailes & un haut bonnet avec une plume.

Suivirent : la 2e Entrée : le Démon de la chasse (le comte

de Roche-Guyon), le Démon des fous (général des galères du roi); ils danſèrent, l'un coiffé d'une hure, avec un cor à la main, l'autre avec un coſtume parſemé de petites têtes de Folie. Sur la fin du ballet, l'Eſprit follet, joué par M. de Blinville, vint ſe joindre à eux.

— La 3e Entrée : le Démon du jeu (M. de Challais), le Démon des avaricieux (M. de Humières), le Démon des villageoiſes; ils viennent chercher auſſi Renaud qu'ils n'aperçoivent plus à ſa place ordinaire. Le Jeu eſt le ſeul des trois danſeurs qui porte un coſtume curieux : il a des cartes peintes ſur tout ſon coſtume, un damier ſur la tête avec quatre cornets, & une boule poſée ſur le deſſus.

— La 4e Entrée : un Eſprit aérien (le marquis de Courtanvault), le Démon de la vanité (comte de Larochefoucault), le Démon des Mores (M. de Brantes), le Démon de la guerre (le baron de Palluau). L'Eſprit aérien n'a pas de bras, mais des ailes; & il eſt coiffé avec une auréole de plumes de paon.

Enfin le roi, Renaud, & tous les Démons, en tout quatorze perſonnes, firent un grand ballet. C'était la fin de la première partie; il fallait à préſent s'occuper de la délivrance de Renaud.

Deux « cavaliers » habillés à la chevalereſque entrent alors doucement par la feuillée qui garniſſait les côtés de la ſcène; l'un porte un bouclier brillant, l'autre une baguette magique; ils s'avancent vers la grotte en danſant ſur un air de trompette. La montagne tourne ſur elle-même, les rochers diſparaiſſent, & l'on voit à leur place des « jardins charmants avec trois grandes fontaines ruſtiques, des dorures & des eaux jailliſſantes; » un baſſin plus grand eſt au milieu du théâtre. Les chevaliers frappent de la baguette, & l'eau s'arrête; la lumière s'abaiſſe, & une nymphe ſurgit dans la vaſque de la grande fontaine; elle a les cheveux épars & cherche par ſes accents à ſéduire les amis de Renaud; elle chante en s'accompagnant ſur un luth : Pourquoi, dit-elle, venir troubler des amants; il

faut laiſſer Renaud tout à l'amour d'Armide; elle tâche de les perſuader, & termine par ces mots :

Puiſque l'homme retourne en poudre,
Pour ſa gloire il ſe doit réſoudre,
De repaiſtre plus tôt les flammes d'un bel œil
Que les vers qui ſont au cercueil.

Inſenſibles à ſes accents, mais ne voulant pas la tuer, les chevaliers peu galants enfoncent la nymphe dans ſa fontaine.

Les coſtumes de cette ſcène, indiqués par le deſſin (car le livret du ballet, ſuivant un fréquent uſage, eſt illuſtré), ſont curieux pour le ſtyle. Les deux chevaliers ſont habillés en guerriers romains; la nymphe, annoncée comme nue dans le livret, eſt lourdement vêtue en dame de la cour. Avait-on plus de pudeur en peinture qu'en réalité ? Le mot « nue » ne voudrait-il pas dire ſimplement décolletée ?

Aux ſéductions de la nymphe, ſuccède l'attaque de ſix monſtres différents, qui danſent & forment un ballet bouffon. Ces ſix monſtres ſont : deux juriſconſultes, habillés d'une ſoutane, d'une robe noire, d'un bonnet carré, & ayant la tête, les ailes & les pieds de hiboux; — deux payſans, ayant tête, bras & jambes de chiens; — deux filles de chambre « à la mode » avec la tête, les bras & les jambes de ſinges. L'auteur n'aimait, il faut croire, ni les procès, ni la campagne, ni les ſoubrettes.

Pendant ce combat, Renaud apparaiſſait couché aux pieds d'Armide, ſur l'herbe & les fleurs; il chantait des vers bien pâles qu'interrompaient les chevaliers; Renaud, amené par eux dans la ſalle, loin de ſon enchantereſſe, reconnaît ſon infamie & arrache de honte ſes bracelets, ſes colliers, « ſes dorures; » le jardin d'Armide lui ſemble odieux (ce qui ne nous ſurprend pas s'il était tel que le deſſin le repréſente), & il s'enfuit.

La douleur d'Armide éclate alors qu'elle voit ſes mphes

muettes, ſes monſtres vaincus, ſes eaux taries, tous ſes projets bouleverſés; elle appelle ſes démons qui, pour ſe moquer d'elle, apparaiſſent ſous la forme de trois groſſes écreviſſes, deux tortues & deux limaçons énormes & dégoûtants. Mais Armide déclame alors des vers écrits par Bordier (car ils s'étaient mis pluſieurs pour cette œuvre) :

Quel ſubit changement!
Quelles dures nouvelles!
Dieux, qu'eſt-ce que je voy!
Oſez-vous bien, ô démons infidelles,
Paroiſtre devant moy?

. . . . . .

Alors les démons ſortent de leurs enveloppes rampantes & apparaiſſent en vieilles femmes depuis la ceinture juſqu'à la coiffure, en hommes depuis la ceinture juſqu'en bas. Ce mélange des coſtumes & des ſexes avait le plus grand ſuccès.

Le comédien Marais jouait Armide; la gravure le repréſente fort diſgracieux avec ſa haute taille, ſon pourpoint cuiraſſé & arrondi, ſa tunique à la nymphe fendue d'un côté, ſes bras nus & ſa chevelure d'une abondance extravagante. Belleville, dit Turlupin, qui avait écrit les airs de danſe de Renaud, conduiſait le ballet des Démons. Pour finir, ces derniers emportent Armide qui, en partant, fait écrouler ſes jardins, & les changent de nouveau en une affreuſe caverne.

Un entr'acte avait lieu ici. Puis, ſur un « doux » concert de muſique par Guédron, entrait dans la ſalle un petit bois feuillé dans lequel étaient aſſis, ſur deux ou trois rangs, & comme dans des niches de verdure, des chevaliers habillés à l'antique, avec la ſalade à plumes ſur la tête. Le bois ſemblait obéir aux ordres du vieil ermite Pierre, ſauveur de Renaud, & que repréſentait le chanteur Bailly, « avec une voix charmante; » il était vêtu d'une robe de pèlerin à coquilles, & coiffé d'un bonnet perſan; il ſe tenait en avant, dirigeant

les chœurs des chevaliers antiques, c'est-à-dire les soldats de Renaud, cherchant au travers des bois. Ils chantaient un chœur dont la coupe a été éternellement reproduite, & qu donnerait à penser que depuis plusieurs centaines d'années nos librettistes ne font qu'imiter sans rien inventer :

Allez, courez, cherchez de toutes parts,
Ce superbe Renaud le fier vainqueur de Mars,
Dont le cœur généreux,
En un lointain séjour,
Par l'effort d'un bel œil,
Est esclave d'amour.
. . . . . .

Reprise du chœur :

Allons, courons, cherchons de toute part,
Ce superbe Renaud, etc...

Le bois disparaissait à son tour par le côté opposé à celui où il était entré, & alors, au lieu des ruines du palais d'Armide, on apercevait, sur une quadruple estrade abritée d'un dais, Godefroy de Bouillon & les principaux chefs des Croisés. Le roi représentait Godefroy, & les gentilshommes qui avaient dansé les Démons étaient ses généraux. Ils étaient rangés sur 4 rangs, le roi occupant la place la plus haute de manière à réaliser une pyramide tellement brodée, dorée & parsemée de pierreries, que le public n'avait pas le loisir de songer aux visages des acteurs; & cependant, ajoute l'auteur, ces visages étaient si beaux, si nobles, qu'à leur tour ils éclipsèrent l'éclat des bijoux.

Le roi fit un signe; 24 violons se mirent à sonner le grand bal, & la nuit se passa dans les plaisirs & les danses où brilla la grâce du roi. On lut surtout assidûment les envois poétiques faits pour les personnages du ballet.

Le duc de Luynes y était comparé à Achille; & Bordier avait fait pour la reine l'envoi ſuivant :

Beau ſoleil de qui je veux
Pour jamais ſouffrir les feux,
Regarde où tu me réduis,
Et cognois ce que tu peux
En voyant ce que je ſuis.

Nous verrons que ſous le règne de Louis XIV les envois en vers furent très-raffinés ; ils ſe perfectionnèrent & furent ſe plier à toutes les fineſſes. Ici, ſauf pour la ſituation du roi & de la reine, les alluſions ſont aſſez rares. Benſerade, dans ce genre, fut de beaucoup ſupérieur à Durand & à Bordier.

Ce ballet de *la Délivrance de Renaud* accuſait encore une inexpérience ſingulière de la miſe en ſcène. Celui de *Tancrède* ou la *Forêt enchantée*, qui fut repréſenté peu après, avait les mêmes défauts.

Les contemporains de Louis XIII riaient de peu de choſe & ſe plaiſaient encore à des entrées groteſques & à des enfantillages de déguiſements.

C'eſt ainſi qu'en 1626, dans le ballet du roi ou les *Noces de la douairière de Bilbahaut avec Fanfan de Sotteville*, il y avait le divertiſſement des Doubles femmes. Tout y était double. Les violons ſemblaient jouer par derrière, parce-qu'ils avaient ſur la nuque des maſques de vieilles femmes rieuſes & marchaient à reculons. Après les violons venaient de jeunes demoiſelles (toujours jouées par des hommes) ſaluant en ſe démaſquant d'un loup noir poſé ſur un viſage adorable en cire ; elles faiſaient volte-face, & au lieu de belles figures & de tenues modeſtes, elles ne montraient plus que des vieilles femmes ridicules. Enfin, « s'étant toutes priſes par » la main, pour danſer en rond, on n'eût ſu dire, qui était » le devant, ou le derrière, tant cette invention jolie ſéduiſoit agréablement l'imagination. » Croit-on que ces jolies

inventions satisfissent les esprits? Loin de là, on enchérit encore; on fit des danseurs à quadruples faces, on les fit enfin marcher sur les mains, avec une jupe soutenue par des cerceaux & maintenue en l'air pour compléter l'illusion.

La volte-face rapide des danseurs, offrant ainsi deux personnages différents, fut employée de nos jours au théâtre d'une façon assez intelligente; c'était à la Gaîté, dans les 4 *Éléments*, vers l'année 1834. Dans cette féerie, Macabre, au fond des entrailles de la terre, appelait ses danseurs pour un divertissement, & ses danseurs étaient des squelettes dont la charpente était dessinée, sur un maillot collant, en blanc sur fond noir; Macabre lui-même était enveloppé d'un manteau noir, & quelques instants auparavant, la Nuit, traversant la scène, avait tendu sur tout le fond un grand drap noir; la rampe était baissée & il ne restait plus qu'une vague lueur pour apercevoir le ballet. Les squelettes dansaient la *Macabre* en faisant face au public, & de temps en temps, à l'ordre de leur chef, ils faisaient rapidement volte-face; leur maillot n'ayant aucun dessin par derrière, ils disparaissaient complétement dans le fond noir uniforme sur lequel ils ne se détachaient plus; à un autre commandement ils se retournaient & apparaissaient de nouveau. L'effet était extraordinaire & est toujours resté présent à notre mémoire depuis notre enfance. C'était bien employer un moyen mal mis en œuvre au XVIIe siècle.

Il nous semble inutile d'insister davantage sur les représentations du règne de Louis XIII; il était grandement temps pour la France qu'une influence littéraire se fît sentir à la cour. Le cardinal de Richelieu fut celui qui se chargea de provoquer une heureuse réaction.

Mais il ne faut pas s'étonner outre mesure de la pauvreté de la mise en scène à cette époque; sauf en Italie, il en était de même partout ailleurs, en province comme à l'étranger.

Lorsque dans *le Songe d'une nuit d'été,* dans la scène de Pyrame & Thisbé, Shakspeare s'égaie de la mise en scène du

buiſſon, du clair de lune, de la muraille fendue, & qu'il fait jouer ces acceſſoires muets par des perſonnages qui expliquent ce qu'ils font, il ne devait pas vouloir ſimplement indiquer une miſe en ſcène naïve attribuée à l'antiquité; il voulait auſſi peindre certaines mœurs théâtrales qu'il avait vues de ſon temps. Bien après Shakſpeare, on conſerva en Angleterre une inexpérience ſingulière de décorations & d'acceſſoires; on manqua ſouvent des plus ſimples précautions pour tendre à l'illuſion & juſqu'au milieu du XVIIe ſiècle on avait conſervé l'habitude, dans quelques théâtres, de réciter un épilogue comique immédiatement après le dénouement d'un drame ou d'une tragédie, dans le même décor & avec les mêmes coſtumes. Charles Ier avait cependant protégé le théâtre, mais Cromwell & les puritains y avaient vu une œuvre ſatanique & c'eſt ſans doute la révolution d'Angleterre qui avait porté obſtacle au développement de l'art ſcénique; il était tel que ſous Charles II, on raconte que miss Nelginn, maîtreſſe du roi, jouant ſainte Catherine, dans une tragédie de ce nom, mourait à la fin en martyre avec pluſieurs de ſes compagnes; les garçons de théâtre s'approchant d'elle pour enlever ſon corps avec ceux des autres morts, & ne comprenant pas ce qu'elle leur diſait tout bas, elle leur cria : « Arrêtez, chiens maudits, je dois me lever & réciter l'épilogue. » Si pareille choſe ſe paſſait réellement en Angleterre, après la reſtauration des Stuarts, on ne doit pas trop s'étonner de l'inexpérience françaiſe quarante ou cinquante ans auparavant.

Nous terminerons ce chapitre en rapportant une anecdote qui prouve le goût que la population françaiſe avait parfois pour le théâtre & les ſingulières idées que l'on mettait en œuvre pour impreſſionner le public. Lorſque Boiſrobert était jeune, & cependant déjà chanoine à Rouen, avant ſon exil de la Normandie & ſon départ pour Rome (ce qui doit placer le fait vers 1620 ou 1625), il avait, avec quelques amis s'occupant d'art dramatique, organiſé une repréſentation de la

Mort d'Abel. Tous les rôles étaient distribués, on se préparait à fixer le jour où le public assisterait à la comédie quand une personne influente réclama un rôle pour son fils. Comment faire ? On s'ingénia, & pour ne pas refuser d'une manière désobligeante, on prit le retardataire, on l'habilla de rouge, on le plaça sur une chaise à roulettes, & il représenta alors le *Sang d'Abel;* de temps en temps le sang d'Abel traversait le théâtre comme une tempête en criant : « Vengeance, vengeance ! » Il y avait là excès de réalisme, mais l'idée était spirituelle dans son excentricité.

CHAPITRE II

Repréſentation de Mirame.

La repréſentation de *Mirame* fut plus qu'un événement littéraire. C'eſt à tort qu'on a ſouvent imputé au cardinal de Richelieu une jalouſie d'auteur tombé vis-à-vis de Corneille; certes, ſon amour-propre put être froiſſé de voir ſon œuvre ne produire aucun effet, tandis que *le Cid*, diſcuté partout, allait aux nues, mais ce ſentiment ne ſuffirait pas pour expliquer la rancune du cardinal & pour juſtifier certaine perſécution à laquelle Corneille n'échappa que grâce à de puiſſants protecteurs. Une grave intrigue de cour, dans laquelle Corneille, avec ſa naïveté d'homme de génie, avait donné tête baiſſée ſans ſe douter de rien, était mêlée à toutes ces diſcuſſions littéraires, — puis, brochant ſur le tout, une pointe de jalouſie de Richelieu contre la reine vint encore compliquer la ſituation.

Richelieu aimait à conférer avec les poëtes & les auteurs dramatiques; parfois il indiquaît les ſujets à choiſir, écrivait une partie des pièces, & Deſmarets paraît plus que tout autre avoir réuſſi à lui plaire par une collaboration heureuſe du-

rant quelques années. Le cardinal se délassait donc des grandes affaires en travaillant en amateur. Pélisson (*Histoire de l'Académie*) s'exprime ainsi : « Il est certain même » qu'une partie du sujet & des pensées de *Mirame* étaient » de lui; & de là vint qu'il témoigna des tendresses de père » pour cette pièce, dont la représentation lui coûta 2 à » 300,000 écus, & pour laquelle il fit bâtir cette grande salle » de son palais qui sert encore aujourd'hui à ces spectacles. »

Mais le cardinal avait la susceptibilité trop ordinaire aux gens de lettres dont l'épiderme se révolte à toute critique, &, en sollicitant de ses collaborateurs l'indication de quelques corrections utiles, il regimbait parfois aux conseils qu'on lui donnait. C'est ce qui était arrivé à propos de la « *Grande Pastorale*, » tragi-comédie dont il avait fait plus de cinq cents vers. Sur sa demande, Chapelain montra discrètement quelques remaniements à faire; le cardinal commença de lire la note que lui avait remise le poëte, mais il ne l'acheva pas & déchira, dit-on, le manuscrit. La réflexion le ramena toutefois à des idées plus douces; il reconnut que les conseils donnés n'étaient pas tous mauvais, & l'association littéraire qui produisit les comédies dites des cinq auteurs continua de fonctionner comme par le passé : ces cinq auteurs étaient Boisrobert, Corneille, Colletet, de L'Estoile & Rotrou; à eux se joignaient parfois Scudéry & Claveret.

Une anecdote montre combien la recherche de l'expression, l'affectation, étaient de mode dans ce petit cénacle; elle semble indiquer que le cardinal pouvait avoir, le cas échéant, plus de bon sens, de juste esprit & de souplesse que ses poëtes ordinaires. Vers la fin de l'année 1635, la comédie des « *Thuilleries* » était prête, le cardinal venait d'en revoir une partie & il était question à certain endroit d'une cane, que, dans un bassin, l'on voyait

. . . . *barboter dans la bourbe.*

Une longue discussion s'éleva. Colletet prétendit que le mot

« barboter » était trop trivial; le cardinal le trouvait au contraire exact & voulait conferver l'expreffion. Colletet propofa :

. . . . *s'humecter dans la bourbe,*

comme plus noble; Richelieu céda & la pièce, précédée d'un prologue en un acte par Chapelain, fut repréfentée peu de temps avant *le Cid* au palais Cardinal (Palais-Royal), dans la falle où le cardinal donnait fes fêtes dramatiques, falle qui bientôt devait être remplacée par une autre plus brillante.

Le Cid allait alors devenir contre le cardinal une arme plus dangereufe que les confpirations, & bien que Corneille n'ait pas fenti probablement le faux pas qu'on lui avait fait faire, il n'eft pas étonnant que Richelieu ait vu cette pièce avec répugnance.

L'efpagnol, depuis longues années, était de mode à la cour ; les courtifans affectaient de parler cette langue comme à une autre époque on les avait vus parler italien, comme on les vit plus tard parler anglais. Il y avait là un fouvenir de la Ligue & de la domination antinationale que les Efpagnols avaient exercée fur une partie de la France; Louis XIII, en époufant la fille de Philippe III, augmenta encore cette fantaifie à la mode, qui dura fi longtemps que, malgré Mazarin & fon cortége d'Italiens, l'efpagnol était encore ufité fous Louis XIV, & Molière fe conforma à cet ufage dans les divertiffements de fes premières comédies.

Cependant au fond, la nation françaife n'aimait pas les Efpagnols; les caricatures du temps en font foi & Corneille obéiffait au fentiment national en écrivant l'*Illufion comique* dans laquelle le matamore efpagnol était bafoué à plaifir. Mais la reine Anne d'Autriche fut mécontente de cette critique de fa nation dont elle voulait impofer les goûts à la France rechignée; elle fit favoir fon déplaifir à Corneille qui ne demandait pas mieux que de faire fa paix avec la reine & qui, fans voir l'intrigue qui s'agitait autour d'elle contre le

cardinal, donna tête baissée dans le panneau que lui tendit le parti espagnol. Il est au reste présumable que ce parti ne se doutait pas de l'effet qu'allait produire la nouvelle œuvre de Corneille.

De Chalons, secrétaire de Marie de Médicis, retiré à Rouen, avait cherché un sujet espagnol qui pût plaire à la reine, — il songea au *Cid*, & le proposa à Corneille. Celui-ci, ne voyant que le côté théâtral & dramatique de l'idée, accepta avec joie le sujet offert, & en 1636, la Cour fut la première à organiser, en faveur de la nouvelle tragi-comédie, un succès hors ligne. On la joua trois fois au Louvre avant que les comédiens de l'hôtel de Bourgogne ne la représentassent sur leur théâtre; la passion politique se joignit à l'amour pour vanter Rodrigue & Chimène.

Richelieu sentit le coup, mais il fit bon visage; *le Cid* fut joué deux fois de suite dans ses appartements; sur la demande de la reine, il donna des lettres de noblesse à Corneille, mais il couvait au dedans une sourde colère. La cour de la reine faisait plus de bruit que jamais: « Eh quoi! Corneille, » pensionné par moi, se disait le cardinal, prête l'éclat de son » génie au parti espagnol; il se fait son complice; il glorifie » l'Espagne alors qu'il y a quelques mois à peine ses armées » étoient encore à Corbie, à vingt lieues de Paris! » — Corbie avait été repris, mais n'était-il pas au reste singulier que ce fût Corneille qui cherchât à réhabiliter les vaincus. Puis un autre grief irritait le cardinal; il avait fulminé contre les duels, & dans *le Cid* encore, comme si le poëte eût accumulé tout ce qui pouvait irriter son protecteur, Corneille faisait l'apologie du duel, — duel de don Diègue & du comte, duel du comte & de Rodrigue, duel de Rodrigue & de D. Sanche. C'était comme un coup monté.

Le parti de la reine s'empara de la poésie de Corneille pour en appliquer les vers aux circonstances politiques; chacun connaît la facilité merveilleuse de l'esprit français à se servir des textes en apparence les plus inoffensifs pour en faire jaillir le trait

approprié aux beſoins du moment. En 1637 d'ailleurs, les événements étaient devenus aſſez graves ; il y eut des arreſtations dans l'entourage de la reine qui, encourageant la rébellion contre le cardinal, avait reçu le duc de Lorraine déguiſé au Val de Grâce. Le cardinal penſa à ſévir contre P. Corneille, car ce dernier dans ſon épître à Mme la ducheſſe d'Aiguillon la remercie d'avoir en ſa faveur employé ſon grand crédit ; ſon intervention le ſauva d'une diſgrâce complète.

Richelieu, animé d'un reſſentiment peut-être légitime, quoiqu'exagéré, contre Corneille, eut la faibleſſe de laiſſer le ſoin de ſatisfaire ſa rancune à ſes inférieurs ; la jalouſie littéraire entra alors en lice ; les complaiſants d'antichambre, au talent vulgaire, quand ils en avaient, s'acharnèrent après l'œuvre du grand homme fourvoyé dans une intrigue de cour & chacun chercha à nuire à ſon ſuccès. Scudéry, auteur de *l'Amour tyrannique*, mauvaiſe pièce vantée par eſprit de parti, Claveret, auteur d'une *Place royale*, Boiſrobert, furent les plus acharnés. Rotrou ſeul ſe retira, eſtimant trop ſon ami Corneille pour chercher à lui être hoſtile.

Boiſrobert écrivit une parodie du *Cid* qui fut jouée au palais Cardinal par des laquais, & l'Académie, ſortant, ſelon ſon habitude, des queſtions littéraires, ſe transforma en tribunal politique & cenſura *le Cid*.

Toutefois ce qui laiſſe à penſer que le cardinal perſonnellement ſe tint à l'écart des actes de ſa coterie, c'eſt qu'en 1639, lors des troubles de Rouen, Corneille ne craignit pas, pour apaiſer ſa colère contre les agitateurs, de lui adreſſer une partie des vers de *Cinna*.

D'ailleurs, telle eſt la puiſſance du génie, que *le Cid*, avec ſes excès & ſon exagération eſpagnole, ſurvécut aux perſécutions ; & bien plus, à l'extinction du beau feu de paille qui en avait facilité le ſuccès, il éclipſa les pièces des 5 auteurs, & ſi la parodie de Boiſrobert eſt en partie arrivée juſqu'à nous, ce ne fut que ſous la protection des vers de Corneille.

L'explication des causes de la rancune du cardinal nous a entraînés loin de *Mirame*; — il n'est nul doute que le cardinal n'ait apporté beaucoup de soin à sa rédaction & qu'il n'en ait fait une question d'amour-propre — il eût été heureux de lutter avec Corneille. Mais certainement aussi le luxe apporté dans la mise en scène, les dépenses excessives qu'il fit pour ériger un théâtre spécial, accusent une intention galante vis-à-vis de la reine; c'était un hommage rendu, un splendide *cadeau* offert d'une manière ingénieuse, & les auteurs du temps prétendent qu'il y eut dans *Mirame* une intention maligne contre celui que la chronique scandaleuse désignait comme aimé de la reine. Tallemant des Réaux dit en effet que dans cette pièce on vit, sous des noms supposés « Bouc- » quinquant (Buckingham) favori de la reine, battu par le » cardinal. » L'intention du cardinal était-elle bien celle qu'on lui prête? Le public ne mit-il pas plutôt, au contraire, après coup les noms sur les masques? C'est ce qu'un examen attentif des faits comparés avec le poëme de *Mirame* paraît indiquer.

Revenons à présent à cette pièce & aux dépenses faites pour sa représentation.

L'ancienne petite salle que le cardinal possédait dans son palais était insuffisante; elle ne contenait que 600 personnes; Richelieu voulut la remplacer par une autre aussi vaste que le local pouvait le permettre, & munie de tous les perfectionnements d'alors pour les machines & les décors. Cette installation du théâtre du Palais-Royal constitue donc un point de repère intéressant pour l'histoire de la mise en scène.

Il y eut un concours pour savoir qui serait chargé de la construction; l'architecte Mercier fut celui qui donna les plans les plus majestueux, le projet le plus solide; il ne put malheureusement développer la salle comme il aurait voulu, car l'espace destiné au bâtiment était resserré entre une rue & une cour : cette salle fut rectangulaire, en forme de parallélogramme allongé; elle avait 9 toises de large en dedans.

— (Après la mort de Richelieu elle fervit à des repréſentations publiques ; la troupe de Molière y joua, puis l'Opéra vint s'y établir enſuite; brûlée au XVIIIe ſiècle, elle fut reconſtruite par Moreau.) La ſcène était à un bout, & à l'autre extrémité il y avait 27 degrés de pierre diſpoſés en amphithéâtre à pente douce, terminé par un large & théâtral portique à trois arcades. Deux balcons dorés (un ſeul rang de chaque côté) rejoignaient en outre le portique à la ſcène. Le plafond était peint par Lemaire, en perſpective avec une colonnade corinthienne ſoutenant une voûte « enrichie de rozons ; » cette décoration devait être lourde. La couverture de cette ſalle fit longtemps l'admiration des architectes ; elle ſe compoſait « d'une manſarde en plomb, poſée ſur une fort » légère charpente & particulièrement ſur 8 poutres de chêne, » chacune de deux pieds en carré, ſur 10 toiſes de long. » — Pareille force, pareille longueur de bois de chêne ne s'étaient jamais vues; chacune de ces poutres portait, en aſſemblages divers, 80 pièces de bois, & le maximum était d'ordinaire de 30 à 35; cette différence donne une idée de la réſiſtance hors ligne de ces charpentes qu'on ne put réparer après la mort du cardinal, parce que de ſemblables bois coûtaient trop cher. Quand on avait parlé de poutres devant avoir de telles dimenſions les charpentiers s'étaient mis à rire ; cependant on les trouva; on abattit dans les forêts royales de l'Allier, aux environs de Moulins, 8 chênes de 20 toiſes de hauteur; on les tailla ſur place & chaque ſolive coûta 8,000 livres de tranſport.

Le cardinal s'était auſſi beaucoup occupé avec ſon architecte des ſiéges & des degrés ſur leſquels on les poſait ; les degrés des théâtres antiques avaient un pied et demi de hauteur ; cela parut trop conſidérable pour monter & deſcendre avec facilité, & Mercier exécuta des emmarchements de 5 pouces & demi de haut ſeulement, ſur 23 pouces de profondeur. Mais comme il eſt impoſſible de s'aſſeoir ſur des degrés qui n'ont que 5 p. 1/2, & qu'autant vaudrait s'aſſeoir à terre,

ces degrés si bas ne servirent que de marchepieds. — On plaçait sur chacun d'eux, aux jours de comédie, une longue suite de formes « en bois » qui ne couvraient guères que les 2/3 de la surface des 23 pouces; les spectateurs rangés sur un degré n'étaient donc élevés que de 5 p. 1/2 au-dessus de ceux qui occupaient le rang inférieur. Les têtes étaient ainsi placées commodément pour bien voir ; mais il y avait un revers de médaille à ce système qui parut alors constituer le confortable le plus raffiné: c'est que sur 23 pouces de profondeur il fallait qu'un spectateur trouvât le moyen de s'asseoir & de développer ses jambes; l'espace nous semble terriblement économisé; les dames du XVIIe siècle ne portaient pas encore, il est vrai, des paniers; mais si sous le rapport de la pente, ce système valait mieux que celui des cirques antiques, nous ne pensons pas qu'il fût équivalent comme largeur de place & bien-être.

Le moment était heureusement choisi pour donner une œuvre nouvelle à la cour; les esprits s'occupaient beaucoup de théâtre. En 1640, des dames de la cour, aimant la comédie, firent un fonds commun pour avoir le spectacle deux ou trois fois la semaine pendant l'hiver. La reine, la comtesse de Soissons, la princesse de Rohan, étaient les organisatrices de ces fêtes. « La compagnie étoit choisie, & comme toutes choses y » étoient admirables, aussi faut-il avouer que les comédiens ex- » celloient dans leur action, entre lesquels on avoit vu paraître » le rare Mondori, qui n'a point laissé de successeur & qu'on » eût pu comparer, sans flatterie, au Roscius des anciens. » Tout se préparait donc pour donner de l'éclat à la représentation de *Mirame* & chacun se promettait d'admirer les machines nouvelles qui faisaient lever le soleil & la lune, & paraître la mer dans l'éloignement, chargée de vaisseaux. Le public était soigneusement trié & choisi : « On n'y entroit, » dit l'abbé de Marolles, « que par billets, & ces billets n'étoient » donnés qu'à ceux qui se trouvèrent marqués sur le mémoire » de Son Éminence, chacun selon sa condition ; car il y en

» avait pour les dames, pour les ſeigneurs, pour les ambaſ-
» ſadeurs, pour les étrangers, pour les prélats, pour les offi-
» ciers de la juſtice & pour les gens de guerre. » L'entrée de la ſalle était ſi malaiſée, & l'on était ſi excluſif des perſonnes, que l'abbé de Boiſrobert, malgré ſon intimité chez le cardinal, fut exilé, à la requête de Mme la ducheſſe d'Aiguillon, pour avoir fait entrer à la repréſentation deux dames de vertu douteuſe, qui tenaient, comme leurs ſemblables des XVIIIe & XIXe ſiècles, à aſſiſter à une PREMIÈRE. L'Académie, obligée de Boiſrobert, le réclama, mais le cardinal fit longtemps la ſourde oreille; Boiſrobert ne revint qu'après que, dans un moment de maladie & de bonne humeur à la fois, le cardinal eut accepté en riant une ordonnance de ſon médecin Citois, contenant cette preſcription : Recipe Boiſrobert.

La pièce de *Mirame* ne nous paraît pas en ſomme plus mauvaiſe que beaucoup d'autres admirées par tradition, uniquement parce qu'elles portent le nom de tel ou tel auteur ; elle a toutefois un grand défaut, c'eſt l'affectation dans la penſée & la recherche exceſſive dans l'expreſſion. L'intrigue eſt celle des tragi-comédies du temps. Mirame eſt fille du roi de Bithynie; elle aime Arimant, un vrai parvenu, qui commande la flotte du roi de Colchos; Arimant veut enlever la princeſſe, mais il eſt battu & fait priſonnier par Azamor, roi de Phrygie, auquel le roi de Bithynie veut donner ſa fille. Arimant, déſeſpéré, ordonne à ſon eſclave de lui paſſer ſon ſabre au travers du corps, & Mirame fait acheter du poiſon pour ne pas lui ſurvivre. Cependant elle feint de conſentir à épouſer Azamor, puis elle prend le poiſon. Voilà les deux amants morts. Mais Almire, confidente de Mirame, vient annoncer que cette dernière n'eſt point morte & n'eſt qu'endormie; de ſon côté, Arimant n'eſt que bleſſé, & il ſe trouve qu'il eſt frère d'Azamor ; le père de Mirame l'adopte pour ſon héritier & lui donne ſa fille.

La miſe en ſcène, tout en accompliſſant un progrès ſenſible,

était encore simple; le sentiment littéraire l'emportait sur le plaisir des yeux.

Mirame n'avait qu'un seul décor. C'était un parterre avec colonnade ornée de statues servant de fontaines, & dont la corniche est surmontée de vases d'où s'échappent de petits jets d'eau; massifs à droite & à gauche; au fond, une balustrade, avec douze statues, domine la mer prolongée jusqu'à l'horizon. Ce pays idéal représentait le jardin du Palais royal à Héraclée. Ce décor était charmant; il a comme un parfum du temps & il conserve l'unité de lieu, c'était la convention & pas encore le trompe-l'œil. L'aspect du décor était varié par la lune qui est visible sur l'un des dessins & par le soleil qui se lève dans un autre; la lune du *Freyschütz* & le soleil de *Guillaume Tell* ne sont donc point d'invention nouvelle.

Les gravures qui nous ont transmis le souvenir de la représentation de *Mirame* sont au nombre de six, y compris le frontispice; il y en a une pour chaque acte; elle représente la scène principale.

Le frontispice donne l'aspect du rideau qui glissait latéralement en deux parties, & du cadre de la scène, décoré de deux statues placées dans deux niches de chaque côté; si l'on s'en rapportait aux proportions données à deux pages qui regardent en soulevant la toile, les dimensions du théâtre eussent été énormes. Il n'y a pas de rampe pour éclairer la scène & six degrés, au milieu, relient le plancher du théâtre au sol de la salle.

La gravure du 1er acte représente la scène IVe, l'arrivée d'Azamor chez le roi. — Au 2e acte, la lune brille, & le théâtre est assombri pour faciliter l'entrevue que la confidente a ménagée aux deux amants Mirame & Arimant, scène IVe — La gravure du 3e acte représente le jardin d'Héraclée pendant le jour; le soleil brille; c'est alors qu'a lieu la scène entre Arimant prisonnier, gardé à vue, & Mirame. — Au 4e acte, le ciel est pur; Mirame désespérée est en scène avec sa suivante & deux pages. — Au 5e acte, scène dernière, tous les personnages

ſont réunis ; les infortunes des amants ſont terminées, Mirame s'évanouit dans les bras de ſes femmes, par la joie qu'elle éprouve en apprenant qu'Arimant n'eſt pas mort.

Les coſtumes des femmes ſont ceux de 1640, avec le corſage décolleté, orné de dentelles, à manches larges & très-ſerré à la taille ; ſur la tête eſt une plume qui retombe en arrière. Les hommes ont les jambes apparentes juſqu'aux genoux ; des jarretières de rubans, des brodequins à bouffettes ; ils ont la petite jupe ronde attachée à la taille, la veſte courte ; entre la jupe & la veſte, la chemiſe bouffe avec un flot de rubans, les manches bouillonnent ornées de guipures ; la grande collerette, les cheveux longs, la toque à plumes, complètent le coſtume. Quelques-uns ajoutent la cuiraſſe barrée d'une écharpe pour ſoutenir l'épée, & changent la toque pour un large chapeau.

Mais tout cet anachroniſme ſemble naturel ; rien d'ampoulé, rien d'exagéré ; quelque choſe d'incertain & de fictif comme le pays que repréſente le décor.

Le cardinal aſſiſta, ſuivant les uns, à la repréſentation ; « tranſporté quand on applaudiſſait ; tantôt il ſe levait & ſe » tirait à moitié hors de ſa loge pour ſe montrer à l'aſſemblée, » tantôt il impoſait ſilence pour faire entendre des endroits en- » core plus beaux. » Suivant les autres, il aurait été attendre à Rueil le réſultat de la ſoirée ; lorſque Deſmarets vint lui annoncer que l'effet n'avait pas été auſſi beau qu'on l'eût eſpéré, le cardinal lui répondit : « Eh ! bien, les Français n'auront » jamais du goût pour les belles choſes ; ils n'ont point été » charmés de *Mirame !* » La première verſion ſemble plus probable que la ſeconde ; le cardinal, recevant chez lui le roi & la reine, n'avait guères pu ſonger à laiſſer là ſes invités & à ſe retirer à Rueil. Mais une choſe paraît certaine, c'eſt que le ſuccès fut peu brillant, & le cardinal s'en aperçut ſi bien que Deſmarets, toujours attentif à le ſatisfaire, rejeta la faute ſur les acteurs « qui tous étaient ivres & ne ſavaient pas leur » rôles. » A cette époque, chez les comédiens, pareille choſe ne cauſait pas, dit-on, trop de ſurpriſe. Une deuxième repréſenta-

tion, organisée par Desmarets, avec une claque payée, illusionna si bien le cardinal qu'il resta persuadé qu'il avait fait un chef-d'œuvre.

Selon l'abbé de Marolles, qui assista à la première représentation & la place au 14 janvier 1641 (contrairement à la date donnée par les frères Parfaict), *Mirame* dut son insuccès à ce qui devait faire sa gloire : aux machines. Elles gâtèrent la poésie, & les yeux trop occupés ne laissèrent pas aux oreilles le loisir d'entendre. L'abbé de Marolles est au reste l'ennemi des machines, mécaniques & perspectives ; elles lui gâtaient toujours le spectacle ; l'esprit, disait-il avec assez de raison, n'est pas satisfait ; le récit des bons acteurs, la bonne invention, les beaux vers, voilà ce qu'il demande ; « le reste » n'est qu'un embarras inutile, qui donne même de faux jours » & qui fait paraître les personnages des géants, à cause des » éloignements excessifs de la perspective, dont il faut que les » espèces soient merveilleusement petites dans la proportion, » pour tromper la vue. » La cour de Louis XIV, quelques années plus tard, fut loin de partager l'avis de l'abbé de Marolles.

Après la représentation de *Mirame*, dans le même décor, M. de Valençay, évêque de Chartres, parut sur le théâtre en habit court, & vint présenter la collation à la reine avec plusieurs officiers portant vingt bassins de vermeil doré, « char- » gés de citrons doux & de confitures. » Puis le fond du théâtre s'ouvrit pour former la salle de bal ; la reine vint s'asseoir sous un dais, ayant à côté d'elle, un peu en arrière, Son Éminence (qui n'était donc pas à Rueil), vêtue d'un superbe manteau de taffetas couleur de feu doublé d'hermine.

Le roi s'était retiré après la comédie.

Dans les représentations suivantes de *Mirame,* on ajouta un ballet de rhinocéros qui eut plus de succès que les vers de Son Éminence. La même année, les machines servirent pour le *Ballet de la prospérité des armes de la France*, en cinq actes, avec trente-six entrées ; on ajouta aux

décors déjà vus les tableaux : la campagne d'Arras, la plaine de Cafal, les Alpes avec effet de neige, la mer par une tempête, & la defcente de Jupiter dans une gloire ; mais ce ballet ne réuffit pas ; on trouva les coftumes mal appropriés au fujet, & les chars n'étaient traînés par rien, ce qui fembla contraire à toute vraifemblance. Il y avait bien d'autres chofes qui n'étaient pas vraifemblables & qu'on acceptait cependant fans fe récrier.

En revanche, ce qu'il y eut « d'exquis, » ce fut « les fauts » périlleux d'un certain Italien, appelé Cardélin, qui repré- » fentait la Victoire en danfant fur une corde cachée d'un » nuage & parut s'envoler au ciel. » Un faifeur de tours de force a toujours eu, en France, un fuccès au moins égal à celui d'un bon comédien.

Malgré fon peu de fuccès, malgré le peu de cas qu'on fit plus tard de fa valeur, *Mirame* mérite d'être lue ; il faut faire la part des circonftances où elle fut jouée. Sa repréfentation pour nous, avait une importance particulière ; ce fut le premier effai, richement protégé par un perfonnage éminent & intelligent, du drame littéraire avec mife en fcène exceptionnelle ; il ne manquait que quelques intermèdes muficaux pour égaler, fi ce n'eft furpaffer, comme valeur d'imagination, les productions de l'Italie. L'opéra français n'était plus loin. La diftance eft énorme entre *Mirame* & les derniers ballets du règne de Louis XIII ; on fent une tendance littéraire irréfiftible, & cette repréfentation eft intéreffante auffi bien fous le rapport de la poéfie que fous celui des décorations & des coftumes.

CHAPITRE III

Repréſentations italiennes.
En Italie (1616-1637).
En France — LA FINTA PAZZA *(1645).*

Maintenant, à côté de *Mirame*, examinons ce qu'était devenu l'art décoratif ſur les théâtres italiens ; un très-petit nombre d'exemples nous ſervira de point de comparaiſon, & nous verrons quels progrès s'étaient accomplis depuis le commencement du ſiècle juſqu'à l'époque qui nous occupe. Cette étude n'eſt pas inutile, car c'eſt peu d'années après *Mirame,* que les premières troupes italiennes, artiſtes & machiniſtes, furent appelées à la cour de France. .

En 1616, pour le carnaval, dans la ſalle du palais du grand duc de Toſcane, on repréſenta le ballet intitulé : *La Liberatione di Tirreno ;* Callot, alors à la cour de Florence, avait deſſiné les décors, les coſtumes & une partie de la miſe en ſcène.

Tyrrhène était fils d'Ulyſſe ; & il s'agit dans le ballet d'une ſuite des démêlés d'Ulyſſe avec Circé. Cette œuvre relie bien comme organiſation matérielle & poétique le vieux ſtyle

avec le nouveau ; c'eſt un juſte milieu curieux entre le *Ballet de la Reine* (dont il ſemble une imitation) & les premiers ballets de la minorité du roi Louis XIV. On trouve lors de *Tyrrhène* le mélange des acteurs avec le public ; une partie des danſes a lieu au milieu des aſſiſtants. La ſalle eſt longue & étroite ; la ſcène, petite, eſt placée à un bout ; des gradins occupent l'autre extrémité. Le ſyſtème d'éclairage n'eſt pas indiqué ſur le deſſin ; nous en conclurons aſſez volontiers que la repréſentation eut lieu de jour ; le théâtre communique avec la ſalle par deux rampes latérales à pentes aſſez raides ; le plafond eſt plat, à caiſſons ſculptés ; à droite & à gauche ſont des murs ſans décoration, ſauf des bancs dans le bas où ſont aſſis quelques aſſiſtants ; une partie du public au fond & ſur les côtés ſe tient debout pour aſſiſter à la fête ; quatre ſtatues décorent l'encadrement du théâtre.

Les trois deſſins de Callot relatifs à cette repréſentation ſont les ſuivants :

1er Intermède : Une forêt avec une montagne au milieu. Des nymphes danſent ſur la ſcène & dans la ſalle, exécutant ce que l'on appelait des figures géométriques.

2e Intermède : L'enfer. Circé a appelé Pluton à ſon ſecours pour la venger de Tyrrhène. Le décor repréſente une architecture ruinée, inſpirée un peu trop des vieux maîtres italiens ; c'eſt un enfer trop régulier pour l'imagination de Callot. Au fond, deux tours laiſſent échapper des flammes ; des monſtres volants ſont ſoigneuſement équilibrés par groupes ; en avant eſt un démon trois fois haut comme les autres : c'eſt le Gigante Tifeo ſotto. Le géant était alors un grand moyen d'effet ſur le théâtre ; dans toutes les fêtes, dans les défilés, on plaçait pluſieurs de ces énormes ſtatures ; comment les obtenait-on ? les deſſins ne le laiſſent pas deviner — ſans doute par des échaſſes ajoutées aux jambes & par de fauſſes têtes placées ſur les épaules — mais alors l'effet devait être médiocre.

3e Intermède : Apparition de Vénus qui vient ſéparer les

combattants. La ſcène ſe paſſe dans un palais à colonnade ; au fond eſt un hémicycle de marbre avec des ſtatues placées ſur le couronnement ; c'eſt un des premiers eſſais du décor majeſtueux. Les combattants portent la cuiraſſe ajuſtée, le bas de ſaye à lanières (la petite jupe), le morion à plumes ; les étoffes ſont brodées & ornées de bouffettes ; à droite un tambour & une flûte, coſtumés à la Louis XIII, excitent par leur muſique l'ardeur des guerriers. Dans le ciel, Vénus & ſa cour ſont placés ſur un nuage ; les ſuivantes de Vénus jouent des harpes, des tambours de baſque, & des baſſes de viole. C'était le tableau final.

Tyrrhène était un ſujet profane ; à côté des œuvres de ce genre l'eſprit religieux créait des repréſentations d'un autre ſtyle. La plus remarquable fut celle de l'*Adamo*, par le Florentin Andreïni ; l'auteur intitule ſon œuvre « repréſentation ſacrée » & la dédie à la reine Marie de Médicis de France. L'*Adamo* eſt certes de beaucoup en retard, comme effets ſcéniques, ſur *Tyrrhène*, bien qu'il ait été joué à la même époque (1617), mais c'eſt une œuvre intéreſſante à tous les points de vue ; elle paraphraſe la Bible dont elle ſuit aſſez ſcrupuleuſement le texte ; c'eſt une ſorte de Paradis perdu italien mis en action, contenant la perſonnification des péchés, de la douleur, de la mort & de la rédemption.

Le décor repréſentait le paradis terreſtre ; il changeait peu durant toute la pièce. Au deuxième plan on voit une petite haie de fleurettes ; au milieu de cette haie ſe dreſſe une petite arcade de verdure avec un petit jet d'eau ; par derrière, un petit jardinet s'étend avec de petites plates-bandes au nombre de neuf, ornées en tout de trois petits arbuſtes tirés d'une boîte de jouets de Nuremberg. Au fond ſe profilent quelques coteaux. Un petit ſoleil de lanterne magique éclaire le ciel. Sur le devant il y a, à droite un petit palmier, à gauche un arbre plus grand que les autres. Ce paradis, de proportion réduite, ne donne pas une haute idée de l'imagination de l'auteur : ſur le bord de la ſcène ſe promènent un

chien, un tigre, un singe, un coq & deux pigeons ; à côté, deux lapins jouent & font des culbutes. C'est dans ce décor que s'engage le drame sans grands effets de théâtre jusqu'au moment de l'apparition de Satan qui sort de terre au milieu des flammes, avec une queue de serpent, des ailes & un trident; Belzébuth, Lucifer & d'autres démons, avec des têtes de bêtes sur les épaules, accourent à son appel, les uns volant, les autres sortant de terre comme leur maître. L'apparition de Satan terminait le premier acte. Aux deuxième & troisième actes, les anges jouent des flûtes, des luths, des violes, on dirait d'un tableau d'un artiste primitif & inexpérimenté. Adam & Eve, nus tous deux, adorent Dieu; les animaux viennent inoffensifs, recevoir les noms qu'ils porteront; dans le défilé figure un griffon, animal héraldique que la flatterie prévoyante vis-à-vis des nobles assistants avait engagé l'auteur à faire figurer en bonne place. Cet acte engageait la situation principale, celle du péché. Satan, monté sur un char, appelait à son aide le géant Vana Gloria, personnification de l'Amour-propre poussé au dernier point; Ève était séduite par le serpent-femme monté sur le pommier; ici le décor, légèrement modifié, semble indiquer que le pommier avait apparu pour la circonstance. Ève cueille alors la pomme; les démons envahissent le paradis, sonnant des conques, & Dieu vient à la fin de l'acte, dont les scènes sont fort courtes, juger les coupables. Il est porté sur un nuage soutenu par des anges; Adam & Ève s'habillent alors; Ève revêt un manteau fait de feuillage; Adam prend plus simplement une blouse. Le quatrième acte montre la lutte & les complots des démons; des inventions monstrueuses circulent en l'air, mais combien elles sont inférieures à celles de Callot! Satan veut à son tour créer le monde; il allume un feu diabolique, fabrique une boule de terre, & quatre cyclopes la forgent à coups de marteaux au-dessus de la flamme; la boule éclate projetant de tous côtés une pluie d'êtres humains inachevés. A ce coup les démons disparaissent & laissent la scène libre.

Le décor s'eſt encore modifié; le paradis n'eſt plus aperçu que dans le lointain pour ſignifier l'expulſion d'Adam; le devant du théâtre figure la terre où il a été exilé; il laboure; ſa charrue eſt traînée par deux bœufs. Au milieu des coups de tonnerre, la Mort ſurgit du ſol ſous la forme d'un ſquelette portant une faux.

Avec le cinquième acte, auquel nous ſommes arrivés, commence la partie la plus vigoureuſe du poëme au point de vue dramatique; c'eſt la lutte d'Adam & d'Eve contre les péchés créés par le diable; ils ſuccombent à toutes les ſéductions, & parcourent, dans une ſuite de ſcènes où ſont perſonnifiées toutes les paſſions, la ſérie des carrières humaines; Adam épuiſe peu à peu toutes les jouiſſances juſqu'à celles du pouvoir; un moment il eſt roi & un petit palais apparaît ſur la droite du ſpectateur. Dans cet acte était une danſe de nymphes pour ſymboliſer la luxure. De même que Fauſt, dont l'*Adamo* ſemble être là une ébauche, il faut qu'Adam meure; alors a lieu la lutte des démons & des anges; Saint Michel deſcend du ciel & précipite Satan dans l'enfer. Un des deſſins repréſente la chute de quatre démons pouſſés par deux anges au milieu des flammes qui ſortent du plancher. Un chant d'actions de grâce terminait la pièce, & les perſonnages faiſaient tableau: Dieu dans le haut avec les anges porteurs des longues trompettes traditionnelles, Adam & Ève agenouillés au bas. — Saint Michel, debout ſur un nuage, habillé à l'antique, avec pourpoint de buffle ajusté, un caſque romain & des ailes, reliait les deux groupes.

L'*Adamo* eſt une de ces curioſités que recherchent avidemment les bibliophiles; c'eſt un petit in-folio carré publié à Milan en 1617; quarante gravures au trait, grandeur de demi-page, retracent non-ſeulement chaque ſcène, mais tou mouvement important accompli pendant ſa durée; c'eſt un miſe en ſcène complète & illuſtrée. La ſcène eſt indiqué comme étant très-petite; dix perſonnages au plus l'empliſſent complétement en hauteur & en largeur, & tous ces deſſin

naïfs mais expreſſifs laiſſent l'idée qu'ils ont été réaliſés ſur un petit théâtre particulier ſemblable à nos théâtres de ſociété ; ils ont au reſte une allure de ſincérité inconteſtable, l'artiſte ſemble dire : « voilà ce que j'ai vu & je n'ai point penſé à orner mon ſujet. » Des interprétations philoſophiques, imprimées en marge, complétaient pour le ſpectateur ou le lecteur l'intérêt du drame, & la diſcuſſion théologique intervenait au milieu du délaſſement du ſpectacle, c'était le cas ou jamais de placer en tête la deviſe connue de : *Caſtigat ridendo mores.*

Ce mélange de préceptes de religion, de drame & de ballet, eſt caractériſtique du temps & des cours italiennes, il accuſe de plus la perſiſtance de la forme des anciens myſtères, réduite à un petit cadre. Au reſte, les cinq actes de cette œuvre morale, aſſez médiocres au point de vue de l'enſemble & de la contexture, renferment parfois quelques ſituations dramatiques traitées d'une manière remarquable.

Quelques années après l'*Adamo,* le cardinal Barberini fit repréſenter à Rome, au palais de la Cancellaria, un *Saint Alexis*, drame religieux dont nous n'avons trouvé que les décors. — Saint Alexis était le fils d'un puiſſant ſénateur romain ; converti au chriſtianiſme, il quitta la maiſon paternelle pour aller prêcher la religion nouvelle; lorſque quelques années plus tard il ſe préſenta chez ſon père, il ne fut plus reconnu de lui : tout au plus le laiſſa-t-on vivre dans les ſervitudes du palais, ſous un eſcalier de bois où il paſſa les dix-huit dernières années de ſa vie. A Rome, dans l'égliſe Saint-Alexis ſur l'Aventin, on conſerve encore ſoigneuſement l'eſcalier ſous lequel mourut Alexis.

Ce fut cette légende que le cardinal Barberini fit mettre en drame. Le palais du père d'Alexis offre des perſpectives régulières & de riches colonnades ; ce décor, comme au reſte les deux derniers, dans leſquels figurent des anges & le groupe de la Foi ſuſpendus dans les airs, ſe rattachent au ſtyle pompeux ; il offre quelque analogie avec le dernier décor

de *la Liberatione di Tyrreno* & ſe ſépare complétement comme ſtyle des deſſins de l'*Adamo*. Mais le deuxième décor du Saint-Alexis eſt extrêmement curieux; il repréſente un payſage charmant, un payſage *nature;* il manque de couleur locale, car la ſcène ſe paſſe en Phrygie où saint Alexis exhorte à embraſſer le chriſtianiſme, les habitants qui danſent aux ſons de la guitare; mais à part ce défaut c'eſt un tableau gracieux; une rivière circule aux plans ſecondaires & ſe perd dans des lointains lumineux & parfaitement dégradés. Ce décor ne porte ni date, ni ſignature; nous avons inſiſté ſur lui, parce que c'eſt, il nous ſemble, le ſeul exemple de décor deſſiné ſans préoccupation d'équilibre que nous ayions vu dans nos recherches.

Il nous faut à préſent ſauter environ quinze années en avant; elles ont été remplies pour nous par les repréſentations du règne de Louis XIII, & les détails que nous donnerions ſur les ſpectacles du même temps en Italie ne conſtitueraient guère que des redites.

Padoue, ville morte à préſent, brillait au XVIIe ſiècle d'un éclat artiſtique; en 1636, le marquis Pio Enea Obizzi, que ſes prénoms ſemblaient vouer à l'étude de l'antiquité, écrivit & fit repréſenter l'*Ermione*. Ce ballet, à la fois ballet, opéra, tragi-comédie, fut joué à Padoue dans le palais de l'auteur & ſervit d'introduction à un tournoi à pied & à cheval; la pièce était mêlée à ce divertiſſement, elle l'amenait & le complétait; elle ſe reſſent trop des fêtes avec carrouſels & machines; l'élément théâtral n'y tient pas la principale place, mais, ſauf ſon développement exceſſif & ſa trop grande variété, elle ſe rapproche aſſez de la *Finta Pazza* & de l'*Orfeo* que nous verrons plus loin.

Le drame était diviſé en trois actions qui ſe reliaient tant bien que mal enſemble : l'Enlèvement d'Europe, les Aven-

tures de Cadmus, les Mariages. Le sieur Alfonso Chenda avait construit les machines de cette soirée. L'histoire d'Europe, celle de Cadmus, sont assez connues pour que nous n'insistions pas sur le développement des actions. Le Prologue, comme tous ses pareils, est à la louange de l'amphytrion; il se passait dans le même décor que l'Enlèvement d'Europe : un port ayant à droite des murailles & des maisons, à gauche des rochers, en avant un quai étroit & praticable. Iris traversait la scène appuyée sur l'arc-en-ciel; puis, après un chœur d'Amours, le ciel & les nuages s'agitaient comme mus par « un vent doux » & Mercure apparaissait avec Jupiter sur un char traîné par deux aigles dont le « mouvement semblait naturel. » Mercure portait son « costume ordinaire; » c'est dire qu'il n'en portait pas; Jupiter était vêtu « comme on le rapporte; » cette phrase, employée déjà par l'auteur du *Ballet de la Reine*, voulait dire, en 1581, que Jupiter était couvert & vêtu d'or des pieds à la tête, sans en rien excepter; en 1636, les dieux du paganisme avaient dû se résigner à un luxe moins coûteux; dans *Ermione*, Jupiter n'a plus que sa couronne qui soit d'or; son sceptre et sa robe sont d'argent, son manteau est bleu parsemé d'étoiles.

Europe apparaît avec ses femmes; elle porte, dit le livret (mais le dessin ne répond pas complétement à la description), un joli manteau brodé de pourpre, frangé d'or comme ses cothurnes, une veste verte ornée de pierres précieuses, une ceinture rose, des bracelets si larges « que levant les bras elle semble en avoir jusqu'aux épaules, » des perles dans ses cheveux noirs, & des plumes de héron posées d'une façon coquette sur le côté de la tête. Les cheveux noirs indiquent que le parti pris par Véronèse pour son Europe n'avait pas été adopté à Padoue à propos de la chevelure de l'héroïne. Mercure déguisé, vient lui proposer de monter un taureau bien doux qui peu à peu s'avance vers la pleine mer; Europe s'effraie, Agénor, son père, est au désespoir, mais Cadmus

vient & lui promet de lui rendre ſa fille; il s'embarque & traverse la ſcène dans un navire, que ſemblent diriger quatre petits Amours. Cette machine formait tableau à la fin de la première partie, entremêlée de chœurs et de ſymphonies; mais tous ces effets ſont peu réuſſis; les mouvements des chars, navires, mécaniques, &c., ne ſe ſont jamais que d'une couliſſe à l'autre, parallèlement au public; c'eſt encore l'enfance de l'art du machiniſte.

La deuxième partie ſe paſſe dans une campagne. Minerve a remplacé Iris ſur l'arc-en-ciel; à terre gît un dragon que Cadmus vient de tuer; après cet exploit, le héron prend la charrue qui a ſervi à l'*Adamo* & sème les dents du dragon; la terre s'entr'ouvre & de cinq trous ſortent cinq chevaliers lourdement bardés de fer; toute la vieille chaudronnerie du romantiſme reluit ſur leur dos; ils portent des panaches d'une hauteur inſenſée. Devant ces ſoldats de Cadmus, s'avancent cinq enfants, leurs pages, vêtus exactement comme eux; deux de ces enfants jouent du tambour; ils prennent la tête, & la petite armée vient se mêler au public en deſcendant dans la ſalle par les praticables qui ſont de chaque côté de la ſcène. Alors, ſur le théâtre, des traits tombent du ciel, & une illumination en globes de couleur, qui viennent ſe fixer à leurs extrémités, éblouit les yeux & termine la deuxième action.

Ici s'intercale une partie aſſez inintelligible dans le texte italien et qui ſemble être une ſérie de compliments allégoriques en l'honneur des aſſiſtants et de quelques-uns des perſonnages du ballet; puis ensuite commence la troiſième action : les Mariages.

La ville de Thèbes forme le décor; Minerve, toujours ſur ſon arc-en-ciel, s'est adjoint Mars pour rompre ſa ſolitude; Cadmus eſt en ſcène & il ſe diſpoſe à épouſer Ermione. Comment Cadmus, parti au premier acte pour délivrer Europe, Cadmus, qui s'eſt amuſé à ſemer & à récolter ſes chevaliers au deuxième acte, ſe trouve-t-il à préſent ſur le

point d'épouser Hermione ? comment cette princesse se trouve-t-elle à son tour mêlée à l'action ? C'est ce que nous avouons n'avoir point trop cherché à savoir au milieu du lourd & indigeste programme de l'*Ermione ;* d'ailleurs, le nom d'Ermione étant sur le titre, il fallait bien trouver la princesse quelque part, & pour conclure la soirée elle épouse Cadmus.

Le sieur E. Bartolini, qui a laissé la longue description d'*Ermione*, insiste beaucoup sur la splendeur des machines de la fin, sur la lumière adroitement répartie, sur les reflets. Pendant que six couples dansent en scène, Apollon & les neuf Muses apparaissent en l'air, & le théâtre est encore alors si étroit que ces seize personnages le remplissent complétement. Il semble résulter du récit de Bartolini que les six couples, représentant des Thébains, sont en réalité des couples Padouans, véritablement unis en l'honneur de la fête, & ici, par suite d'un singulier usage, l'orchestre du drame, violons, arpicordes, guitares, se met à sonner courantes et gaillardes sur lesquelles, pendant plusieurs heures, les invités aussi se mettent en danse; les assistants intervenaient à leur tour dans l'action.

Après le bal, l'Amour appelle Jupiter, qui apparaît le chef coiffé d'une couronne lumineuse si éclatante, qu'on ne pouvait le regarder en face; Hercule vient à son tour monté sur l'hydre de Lerne, monstre à sept têtes, machine organisée de façon à remporter ce soir-là tous les suffrages.

Aux entrées de Jupiter & d'Hercule succéda alors le Tournoi, & pour le terminer, le marquis Obizzi, tout armé, sous le costume de Cadmus, surgit de terre, monté sur un véritable cheval, dans une machine portant des Amours & les dieux de l'Olympe réunis pour célébrer avec éclat les noces de Cadmus.

Cette fête devait être d'une longueur intolérable; mais il semble qu'à la même époque, l'exubérance italienne se soit parfois mieux disciplinée, & le dernier exemple que nous citerons en est la preuve. Il est vrai que la représentation

dont nous allons parler eut lieu à Florence, et que cette ville avait conſervé ſon tact intelligent pour les œuvres d'art.

L'œuvre de Della Bella renferme les deſſins des *Nozze degli Dei*, représentées à Florence, en 1637, à l'occaſion du mariage du grand-duc de Toscane, Ferdinand II, avec Victoria d'Urbino ; non-ſeulement la pièce était aſſez ſobrement taillée, mais on y trouve une certaine ſomme de vérité dans quelques-uns des coſtumes ; il y a bien de la fantaiſie dans les coiffures, mais Louis XIV n'avait pas encore impoſé à ſon ſiècle la forme pompeuſe à l'excès.

Le premier tableau montrait, entre deux boſquets, un panorama de la ville de Florence qui ſerait encore admiré de nos jours ; la forêt de Diane précédait le jardin de Vénus ; dans ce dernier tableau, une riche architecture avec fontaines jailliſſantes, ſervait de cadre aux acteurs, qui ſouvent, ſelon le goût du moment, ſe trouvent groupés dans les friſes et ſuſpendus en l'air. Neptune avait enſuite ſon palais formé de rochers & de coraux ; on y voyait les Tritons recouverts d'écailles & le deſſin indique très-nettement une Néréide, danſant ſeule ſur le devant de la ſcène, vêtue d'un maillot ajuſté, à écailles, & n'ayant en plus qu'une ceinture d'herbes marines. La grotte de Vulcain ſervait de lice à un tournoi dont les chevaliers reſſemblaient à la fois à des preux du moyen âge & à des ſeigneurs de la cour florentine. Pluton régnait en enfer, & le décor de ſon royaume était auſſi curieux que tous les enfers deſſinés dans les féeries modernes ; des Centaures y combattaient, portant ſur leurs dos des diables velus, pendant qu'au milieu des flammes, des inventions monſtrueuſes ſe mouvaient dans les airs. Le ſeul reproche qu'on pût faire à ce tableau, c'eſt que l'architecture en était encore trop régulière ; au reſte, ce défaut était inhérent à l'époque ; nous avons vu et verrons que le parallélifme perſiſtant des décors ſe retrouve partout. Le palais de Jupiter dans l'Olympe réuniſſait tous les dieux ; c'était la décoration la moins bien trouvée, mais elle avait pluſieurs

étages, & dans les hauts, les perſonnages ſe promenaient à cheval, car les charpentes de théâtre étaient ſolidement & adroitement ajuſtées.

Paris allait bientôt voir dans ſes murs les ſplendeurs théâtrales de l'Italie : Mazarin, ſe ſouvenant des fêtes auxquelles il avait aſſiſté en Piémont, fit venir le machiniſte Torelli avec une troupe de comédiens, qui montèrent au Petit-Bourbon, en 1645, la *Finta Pazza* de Strozzi.

Torelli a deſſiné les décorations & en a dédié les gravures à la reine Anne d'Autriche ; mais La Bella, dans ſon œuvre, réclame pour lui-même le mérite des inventions qui formaient les intermèdes & que nous décrirons plus loin.

L'arrivée de ces troupes d'artiſtes italiens n'avait pas été vue avec plaiſir par tous les partis ; les antipathies politiques avaient ſaiſi l'occaſion de crier au ſcandale, & les pamphlets de la Fronde ont conſervé le ſouvenir des reproches qu'on fit au cardinal. Ainſi, par exemple, dans la mazarinade intitulée : *Plainte du Carnaval et de la Foire Saint-Laurent*, du 19 février 1649, on s'indigne que Mazarin ait fait :

..... icy venir de ſi loin,
A force d'argent et de ſoin,
De ridicules perſonnages
Avec de laſcives images...

Pour leur arrivée à Paris, les Italiens avaient choiſi une pièce qui avait obtenu, au delà des Alpes, un grand ſuccès ; la *Finta Pazza* eſt l'hiſtoire d'Achille à Scyros, du voyage d'Ulyſſe & de Diomède, des amours interrompues de Déidamie, & enfin du départ d'Achille pour la guerre de Troie. Un prologue ouvrait la ſoirée ; le décor repréſentait une triple plantation alignée d'aſſez maigres peupliers ; au fond,

en perſpective, un palais campagnard. On y voyait Flore jouée par la ſignora Gli Locatelli, enlevée de terre par les zéphyrs.

Les coſtumes antiques, dans le premier tableau du drame ſe reſſentent de l'influence des grandes freſques italiennes; ce n'eſt pas en faire un mince éloge, car, malgré quelques inexactitudes, les coſtumes ſimples, à larges draperies, dont les maîtres de la peinture ont recouvert leurs personnages, s'ils ne ſont point exacts au point de vue d'une ſeule époque, ſont des coſtumes éternels.

Le premier décor repréſente le port de Scyros, les vaiſſeaux marchent & ſe croiſent comme nous le voyons de nos jours au premier acte de *Robert le Diable;* Ulyſſe & Diomède arrivent à terre. De groſſes tours encadrent le tableau où ſont rangés des navires antiques à la proue décorée de maſques monſtrueux. Au fond, par flatterie pour les Pariſiens, Torelli a placé la Cité vue du Louvre; la pointe du Pont-Neuf, Henry IV ſur ſon cheval de bronze, l'entrée de la place Dauphine, les ponts bordés de maiſons, Notre-Dame, la Sainte-Chapelle apparaiſſent au lieu des antiques édifices de Scyros. — « Singulier anachronisme, dont, dit Torelli, on pourra me » blâmer, mais que le déſir de plaire à ceux qui m'ont ſi » bien accueilli me porte à commettre. »

Ulyſſe, Diomède & les habitants de Scyros, portent la cuiraſſe ajuſtée, la double jupe courte (bas de faye) couverte de lanières, & le manteau drapé sur l'épaule. Dans le ciel, Minerve & Junon ſe promènent ſur des chars & ſe croiſent en diagonale; en bas, Thétis ſort de la mer montée ſur une conque.

Un changement à vue conduiſait le ſpectateur dans le palais du roi Lycomède, palais d'ordre dorique, bien orné de ſtatues, bien doré & deſſiné ſur le modèle trop ſouvent employé à cette époque; comme toujours, une arcade plein cintre, au fond, encadre une petite perſpective d'une régularité exagérée. Lycomède, Ulyſſe, Diomède, des ſoldats, des

pages vêtus d'or, des hallebardiers, sont rangés sur divers plans; Déïdamie & Achille, costumé en femme, avec huit demoiselles leurs suivantes, viennent encore augmenter l'éclat du tableau. Le nombre des personnages dut faire impression sur l'esprit du public habitué aux parcimonieux cortéges des tragédies & des comédies; on compte sur le dessin de Torelli, plus de cinquante personnes sur le théâtre. Cinq sont rangées sur le devant: Lycomède, avec un grand manteau, est d'assez bon style; mais Ulysse (ou Diomède) qui s'est imaginé de changer de costume, porte la cuirasse avec une écharpe en travers comme les gardes des Valois; il a une triple jupe découpée, l'épée attachée à l'écharpe, le casque lourdement empanaché. Achille semble une dame de la cour de Louis XIV; il porte la jupe longue, ouverte sur une jupe plus courte, les manches larges avec dentelles, le corsage à guimpe, & il tient un *éventail* à la main. Les pages sont ceux de la cour de France; les figurants sont déguisés en Grecs ou en Romains, d'un style douteux, & quant aux figurantes, se modelant sur Achille, elles sont franchement du XVIIe siècle.

Le troisième tableau représentait une place publique, avec obélisque porté par des lions de bronze, des palais avec colonnades, balcons & jardinières pleines de fleurs; trois rues monumentales forment patte-d'oie perspective dans le fond, & rappellent par leur style le projet que Puget dessina pour Marseille un certain nombre d'années plus tard. Le décor fait assez bon effet, mais le plancher ne signifiait rien; c'était en haut qu'il fallait regarder. Le ciel s'ouvrait, l'Olympe apparaissait avec les dieux rangés dans le Zodiaque. La Victoire & l'Amour, recevant les ordres de Jupiter, s'élancent du ciel & descendent sur la terre; ils remontent en croisant leur direction & c'était là une merveille. A droite, en bas, sont le roi, la reine & un hallebardier; leurs costumes, qui de tableau en tableau deviennent de moins en moins vrais, sont de la plus bizarre fantaisie.

Le dernier décor, le jardin du roi Lycomède, est très-cu-

rieux; il y a ſeize portiques vus de face ou de profil ; ils ſont ſoutenus par ſeize cariatides femmes, grandes dix fois comme nature; c'eſt un décor vigoureux & d'un puiſſant effet, & c'était dans ce milieu féerique que les noces ébauchées d'Achille & de Déïdamie donnaient lieu au ballet final, intitulé la Fête Indienne; d'autres entrées avaient eu lieu entre chaque acte; ces ballets dont La Bella réclame, comme nous l'avons dit, l'invention dans ſa dédicace, rappellent encore les maſcarades des règnes de Henry IV & de Louis XIII & méritent d'être expliqués rapidement. Ils étaient au nombre de trois : les Autruches, les Ours, les Perroquets.

Le ballet des Autruches ſe compoſait de pas réglés, mettant en relief les aſpects bouffons, ſots & ſuffiſants de ces oiſeaux à l'allure comique; ils ſe préſentaient au public de face, de profil, par derrière, levant & baiſſant la tête ou la queue, tournant au dedans & au dehors leurs longues jambes & leurs groſſes cuiſſes; les poſes ſont groteſques & quelquefois indécentes.

Le ballet des Ours, accompagnés de leurs conducteurs jouant du tambourin, n'avait rien de ſaillant ; un défaut, d'ailleurs commun à toutes ces entrées, c'eſt le petit nombre des danſeurs ; il y a ordinairement cinq, ſix ou ſept perſonnages au plus indiqués comme danſant ; mais malgré ce défaut, le troiſième ballet, celui des Perroquets & des Indiens, eſt intéreſſant à examiner. Les deſſins montrent les oiſeaux voltigeant autour des têtes des Indiens & décrivant dans l'air des lacets combinés avec les pas des danſeurs.

Les oiſeaux étaient-ils vivants ? Y avait-il là adreſſe de jongleurs ou intelligence de la part des oiſeaux ? Y a t-il un peu d'exagération dans le deſſin de La Bella ? Ce ſont choſes que nous ne déciderons pas. Toujours est-il que ce ballet des oiſeaux de la *Finta Pazza* eut le plus vif ſuccès, & fit pâlir momentanément l'éclat de ſes décorations & de ſes machines.

La population pariſienne fut toutefois peu de gré à Torelli de ſes attentions flatteuſes ; l'antipathie pour le cardinal re-

jaillit sur lui lors de la Fronde ; Torelli faillit payer de sa vie la protection que Mazarin lui avait accordée ; il était Italien, &, comme tout ce qui était Italien, il dut à un moment se cacher & tâcher de se faire oublier ; une mazarinade, *Lettre au cardinal* en date du 4 mars 1649, en donne la preuve :

Ceux qui restent de vostre cour
Sont cachez icy tout le iour ;
Et pas un n'ose plus paraître,
De crainte d'estre pris pour traistre.
Même on dit que Cantarini (banquier)
Qui rimait à Mazarini,
Ne trouvant point chez qui se mettre
S'est fait abréger d'une lettre...
. . . . . .
Un chacun d'eux fuit ce tran-tran,
. . . . . .
Les sieurs Miletti, Torelli,
Aussi bien que toute la trouppe,
N'osent plus avoir I en crouppe ;
Et de peur d'être criminel,
Torelli se nomme Torel.

CHAPITRE IV

État de la mécanique théâtrale au milieu du XVII*e siècle.*

Pour ſe rendre compte des progrès de la miſe en ſcène à l'époque qui nous occupe, on peut conſulter un ouvrage italien : *La manière de fabriquer les théâtres* par Nic. Sabattini (1638). Ce livre contient l'indication de tous les moyens d'effet employés ſur les ſcènes italiennes, dont on copiait avec enthouſiaſme, dans toute l'Europe, les moindres détails ; il indique les reſſources du temps, réſume les progrès accomplis, laiſſe voir les points où les défaillances pouvaient ſe produire, & propoſe certains procédés nouveaux qui étaient hardis alors & qui paraiſſent bien vieux dans nos théâtres modernes dont la machinerie aurait beſoin d'être renouvelée de fond en comble. Le livre de Sabattini eſt encore intéreſſant au point de vue de la comparaiſon toute naturelle qu'il ſuſcite dans l'eſprit du lecteur, des procédés du XVII*e* ſiècle avec ceux du XIX*e*.

Rien n'était encore fixé pour la forme des ſalles de ſpectacles ; devaient-elles être conſtruites ſur un plan carré long ? devaient-elles être arrondies ? En France, elles étaient encore généralement longues, aſſez étroites, & à angles droits ; on

choisissait pour établir un théâtre une salle destinée à un jeu de paume, à un manége ; on établissait parfois aussi la scène dans la grande salle d'un palais, lorsque l'amphytrion était assez riche pour payer les frais de la représentation d'une comédie ou d'un ballet.

Cette organisation fut longtemps conservée, & certains théâtres secondaires, bâtis au siècle dernier, avaient encore la forme d'un parallélogramme rectangulaire, système justifié au reste par l'économie & la facilité de construction.

La salle du théâtre de Modène, bâtie en 1638, pour le duc François Ier & dans son palais, fut, nous croyons, la première qui fut construite sur un plan arrondi. Avant ce moment, & encore longues années après, lorsqu'on ne jouait pas en plein air, dans un parc, une cour ou sur une terrasse, on prenait, comme nous l'avons dit, par exemple une salle assez vaste servant à divers usages ; on établissait la scène à un bout ; en face, on plaçait une série de gradins ; puis de chaque côté, le long des murs, on appliquait un, deux, & même trois étages de balcons latéraux, appelés alors « accoudoirs » ; les préparatifs se faisaient rapidement & sans trop de frais ; mais une partie du public n'apercevait la scène qu'en se tournant de côté & au travers d'une longue série de têtes. Ce fut cependant d'après ce système incommode que Mercier, nous l'avons vu, construisit la salle du Palais-Royal ; seulement, comme là, le public pouvait être moins serré & que la recette n'était pas l'objectif du maître, Mercier ne plaça de chaque côté qu'un seul balcon latéral ; il n'y eut pas ainsi d'accoudoirs superposés.

La salle des Machines, construite vers 1660 pour le mariage du roi, était arrondie & bien organisée comme mécanisme mais l'influence des anciens constructeurs lui imposa encore un plafond bas, à caissons sculptés & saillants, qui nuisait au coup d'œil & à la sonorité.

Sabattini s'occupe de la loge royale ou princière qu'il place au fond de la salle au-dessus des gradins ; cependant, le

plus ſouvent, les ſouverains aſſiſtaient au ſpectacle, aſſis en avant du public.

Les muſiciens ſont tantôt au dehors, c'eſt-à-dire dans la ſalle « ſur un plancher bien orné & doré » tantôt au dedans, « viſibles ou inviſibles » ſelon les intermèdes.

Dans le chapitre XXXVIII, il eſt queſtion de l'éclairage de la ſalle; généralement, on préférait les torches de cire parce que l'huile était de mauvaiſe odeur & les appareils mal fabriqués. Mais Sabattini, s'élevant contre le goût de ſes contemporains, conſeille l'huile de bonne qualité, mêlée à un parfum agréable; il dit que la cire blanche peut, il eſt vrai, avoir une plus belle lumière lorſqu'elle eſt bien affinée, mais il fait remarquer que la chaleur fait couler la cire, qui ſent alors mauvais & tombe ſur les aſſiſtants qu'elle brûle & qu'elle tache. A propos du ſyſtème d'éclairage des ſalles de ſpectacles, on peut faire la remarque curieuſe que la cire, durant peu de temps, étant d'un prix élevé, on allumait les flambeaux ſeulement au dernier moment; le public ſe trouvait déjà dans la ſalle plongée dans une pénombre qui prêtait à tous les déſordres; l'allumage, au milieu de la foule & au-deſſus de ſa tête, de cierges mal ſuſpendus, mal attachés, pouvait en outre amener des accidents. Auſſi Sabattini conſeille-t-il d'allumer à l'avance les flambeaux de la ſalle, toujours avant ceux qui devaient éclairer la ſcène.

Il y avait pluſieurs manières de lever le rideau — ſoit latéralement, à droite ou à gauche, comme un rideau de fenêtre — ſoit de haut en bas, ſoit de bas en haut. Ces deux derniers procédés ſemblent avoir été d'abord peu pratiqués, & Sabattini les recommande cependant comme plus commodes. Il conſeille néanmoins d'éviter de baiſſer la toile du haut en bas, car ſouvent, ainſi tirée, la toile tombait ſur les flambeaux ou ſur les perſonnages de la ſcène & il en réſultait tumulte & danger; le ſecond moyen, au contraire, tout « nouveau » remédiait à ces inconvénients. Pour tous deux au reſte, le ſyſtème mécanique ſe compoſait d'un rouleau porté ſur deux

poulies latérales, & qu'une corde, passée sur une troisième poulie, faisait tourner dans un sens ou dans un autre; tantôt la troisième poulie était en haut, tantôt elle était en bas, selon que l'on voulait faire monter ou descendre le rideau.

L'éclairage de la scène paraît être ce qui laissait le plus à désirer; on débattait beaucoup à cette époque sur la place que devaient occuper les lumières. Les uns les voulaient en haut, du côté des spectateurs; les autres à droite, ou au fond, ou à gauche; il n'y a pas de trace, dans les dessins du temps, de lumières placées en bas sur le devant de la scène; elles sont plus souvent en l'air, comme l'indique, quelques années plus tard, une gravure représentant un décor de la *Princesse d'Élide.* La rampe dut venir par les théâtres infimes & par le perfectionnement du procédé élémentaire des chandelles que posaient à terre les comédiens trop pauvres pour avoir des lustres au plafond.

Sabattini conseille de placer une partie des lumières en haut de la scène, en dedans, du côté opposé aux spectateurs; il montre, sur de petits dessins, avec des hachures pour signifier les ombres portées, l'avantage de son système qui fait disparaître ces ombres & répartit la lumière plus également. Il recommande de placer beaucoup de lumières blanches latéralement, invisibles des spectateurs, afin d'éclairer le ciel.

Derrière la toile comme dans la salle on se servait, au milieu du XVIIe siècle, des deux systèmes d'éclairage, l'huile & la cire. L'huile se brûlait ordinairement dans des lampes à deux becs, en forme de petit navire, & munies de deux mèches trempant directement dans l'huile; la lumière de ces lampes était rouge & fumeuse. La cire (remplacée par le suif dans les théâtres autres que ceux des Cours) donnait, comme nous l'avons dit, une lumière blanche; les bougies se brûlaient suspendues & disposées sur des espèces de cadres triangulaires servant de lustres & munis chacun de trois luminaires. L'on se préoccupait beaucoup des dangers d'incendie; surtout lors de la danse appelée la Mauresque, on re-

commande la plus grande ſurveillance, car on frappait violemment des pieds & les ſecouſſes répétées pouvaient faire choir les appareils appendus le long des murs. Pour combattre le feu on avait de groſſes éponges fixées au bout de longs bâtons & des ſeringues de gros modèle avec de l'eau en réſerve. Ce ſyſtème précaire d'éclairage dura longtemps, car en 1782, l'architecte Patte, dans ſon Traité de la conſtruction des théâtres, dit que de ſon temps on n'avait pas encore penſé à éclairer la ſcène avec des quinquets à réflecteurs; les recherches ſérieuſes à propos de l'éclairage des théâtres ne furent au reſte entrepriſes que vers 1785 par Lavoiſier. Une obſervation importante à propos des théâtres du XVIIe ſiècle, c'eſt que la faibleſſe de la lumière ſur la ſcène était moins ſentie que nous pourrions le croire par ſuite de la faibleſſe de l'éclairage de la ſalle; ces deux milieux étant en relation étroite, & l'éclat des décors dépendant en partie de l'ombre ménagée dans le vaiſſeau où ſe tient le public, les ſpectateurs médiocrement éclairés ne s'apercevaient pas, comme nous pourrions le faire, de certaines défectuoſités ſcéniques.

Ce fut cependant avec les moyens peu avancés de l'éclairage indiqué par Sabattini, qu'en 1653, à la cour de Savoie, on obtint un effet qui cauſa la plus grande ſurpriſe. Mme la ducheſſe de Savoie, Chrétienne de France, aimait beaucoup la couleur gris de lin; auſſi, pour lui être agréable, le comte d'Aglié, ordonnateur de la fête, fit repréſenter un ballet intitulé: *Gris de Lin;* le ſujet était naïf et la circonſtance qui amenait l'effet de lumière était celle-ci: l'Amour, fatigué d'avoir ſans ceſſe un bandeau ſur les yeux, demandait à Junon et à Iris la permiſſion d'admirer la nature; il appelait la Lumière à ſon aide et Junon lui laiſſait le choix de la couleur ſous laquelle il déſirerait voir le monde. L'Amour, néceſſairement, choiſiſſait la couleur gris de lin; auſſitôt tout l'aſpect de la décoration changeait et la couleur demandée par l'Amour envahiſſait tout.

Si la lumière était insuffisante ou du moins difficilement distribuée, le reste des moyens scéniques paraît avoir été développé. Sabattini donne les plus grands détails pour les perspectives droites et obliques, pour les lignes du pavage. Il s'occupe de la distance, des plans, du point de vue; il insiste sur le tracé perspectif des maisons latérales, des fabriques du fond, des bandeaux, corniches, fenêtres, toits, cheminées, & surtout des balcons praticables posés en encorbellement ou sur les façades des maisons. Il dessine des perspectives simples à double ou triple point de vue, &, ce qui était plus malaisé, une triple perspective à un seul point de vue; mais ce dernier système, plus pittoresque, semble n'avoir existé qu'en théorie, car, dans les nombreux dessins de décorations qui nous ont passé sous les yeux, nous ne nous rappelons pas en avoir vu un seul exemple.

Les perspectives du fond s'ouvraient soit comme des portes ordinaires, soit en glissant sur des rails par un mouvement de translation latérale parallèle au public.

Pour changer un décor à vue, chose qui ne se faisait pas sans bruit, Sabattini conseille de choisir le moment favorable, tel par exemple celui où, sur la scène, on jette des cris, on brise quelques objets, où il y a simulacre de ruine, ou bien l'on bat du tambour & l'on joue de la trompette; la trompette avec ses notes stridentes, est le moyen que recommande l'auteur. Les décors se changeaient en enlevant ou en baissant des toiles, en dédoublant des parties de châssis repliées les unes sur les autres comme les feuilles d'un paravent, ou encore en faisant glisser, de droite à gauche ou réciproquement, le décor peint sur toile & enroulé sur deux cylindres placés verticalement dans les coulisses.

Avec ces moyens, qui nous paraissent parfois d'une simplicité enfantine, on était arrivé à produire des effets qui frappaient si vivement l'imagination des contemporains, que quelques-uns criaient à l'abus des décors & se plaignaient du luxe effréné du théâtre. « Il faut, disait l'abbé de Marolles,

» que le théâtre ſoit propre, mais avec une magnificence » médiocre, ſans y employer toutes ces grandes machines, » ou ces longues perſpectives, qui nuiſent ſouvent bien da- » vantage aux acteurs, qu'elles ne leur donnent de grâces, » comme l'expérience nous l'a fait voir. »

Il eſt probable que les changements de décors, les effets de machines, nuiſaient au ſpectacle, non par leur ſplendeur mais par la difficulté même du mécaniſme dont à ſon insu ſouffrait le public.

Il faut au reſte distinguer les machines des décors. Les machines n'étaient pas des toiles peintes, mais ſeulement des pièces détachées, comme des « rochers, des arbres, » des vaiſſeaux, des globes obſcurs ou lumineux, des aſtres, » des bêtes monſtrueuſes, des chariots. » On avait ſoin d'éviter la repréſentation des animaux connus, ſauf les chiens & les moutons; le plus ſouvent les animaux ſe repréſentaient avec un coſtume, laiſſant le bas du corps en homme; le buſte & la tête étaient affublés de la forme que l'on voulait peindre; par exemple, pour jouer un rôle d'oiseau, on couvrait ſa tête d'un maſque à bec & on endoſſait un habit couvert de plumes.

On voit dans Sabattini que les trappes dites anglaiſes exiſtent déjà; elles s'ouvrent, ſoit en un ſeul morceau, ſoit en deux, faiſant office de battants de porte; les perſonnages ſurgiſſent du ſol, ſortent des murailles, ou y rentrent — nous en avons vu un exemple dans l'*Ermiona*, lors de l'apparition des ſoldats de Cadmus. On excellait auſſi à imiter les tempêtes, les naufrages, les embraſements, à faire apparaître et s'engloutir une montagne. Les effets d'apparition et de diſparition des rochers et des collines étaient fréquents; on aimait, ainſi qu'on peut s'en convaincre en regardant les deſſins de Callot, par exemple, à faire figurer ces acceſſoires dans des compoſitions. Il y eut au théâtre un exemple de ce goût en 1631. La reine de France propoſa au cardinal de Savoie, alors à Paris pour des négociations, d'offrir au roi un ballet;

il y consentit, mais on se moqua beaucoup à la Cour de ce « Montagnard » (nous dirions à présent ce Savoyard) qui osait prétendre à inventer quelque chose de gracieux et de nouveau. Cependant le Montagnard inventa un « dessin » qui fut fort applaudi. Le 21 août 1631, au château de Monceaux, on représenta le *Ballet des Montagnards.* Cinq grandes montagnes étaient sur la scène: Montagnes des Venteux, des Échos, des Ardents, des Lumineux, des Ombrageux. Chacune s'ouvrait à son tour, puis disparaissait; les habitants lumineux étaient conduits par le Mensonge; ce dernier avait une jambe de bois, un habit avec des masques & une lanterne sourde à la main.

Parfois, au moyen d'objets surgissant de terre, on opérait la métamorphose d'un personnage qui disparaissait par derrière. Parfois aussi, dans le même but, une toile peinte était étalée par terre &, à un moment donné, on la soulevait au moyen d'un bâton poussé par dessous.

De fort gros objets sortaient ainsi du sol. Par exemple, en 1634, à la cour de Turin, on représenta *la Verita nemice della Apparenza, sollevata del Tempo,* c'était un ballet moral; pendant que, sur un nuage, descendait l'Apparence vêtue de couleurs changeantes, avec un corps de jupe parsemé de miroirs, des ailes en plumes de paon, le Temps apparaissait et sur son ordre surgissait un sablier énorme d'où sortaient les Heures et la Vérité.

Pour imiter la mer, Sabattini indique le moyen d'une toile agitée, soit par des hommes, soit par un système de cylindres ondulés & tournants. On trouve dans son traité, très-clairement dessiné, le navire du *Corsaire* et du *Fils de la Nuit*, tournant à droite et à gauche, venant « dritto » sur le public, variant la direction de sa sortie, obéissant à la tempête. Si le navire ne fait que traverser la scène, une figure découpée glisse sur des rails; si le navire s'avance obliquement, il marche sur des rouleaux, & une tige de fer, verticale & puissante, supporte la galère (petite au reste), oscillant

à droite & à gauche pour imiter le mouvement des rames. Si le navire eſt à voiles & doit tourner & virer de bord avant de diſparaître, le mécaniſme eſt plus compliqué : on devait diſpoſer la mer au moyen de cylindres en deux morceaux bien raccordés qui s'ouvraient pour laiſſer paſſer le navire; celui-ci n'avait pas de fond; une bande de toile imitant les vagues était attachée autour afin de maſquer le mécaniſme mû à l'intérieur par des hommes; le tout conſiſtait en un jeu de cylindres diſpoſé, tantôt latéralement, tantôt perpendiculairement à ceux qui figuraient la mer; au-deſſus ſe déployaient les voiles et s'accompliſſaient les manœuvres.

Les nuages, ſuſpendus, gliſſaient ſur des rails placés dans le haut de la ſcène; on les faiſait doubles, triples, ou grandiſſant & teintés ſelon le ciel que l'on voulait peindre. Les éclairs se produisaient en paſſant rapidement un ſyſtème d'éclairage derrière des châſſis peints que cette manœuvre rendait translucides.

On rapporte que Navarro de Tolède avait, vers 1570, imité le bruit du tonnerre en roulant des pierres dans un tonneau. Sabattini indique un meilleur moyen. On fabriquait un canal en bois auſſi long qu'on le déſirait, car de cette longueur dépendait la durée de l'éclat de la foudre; ce canal était poſé légèrement en pente & l'on faisait rouler, d'un bout à l'autre, un ou deux boulets de fer ou de pierre peſant environ trente livres; ce procédé était bon & fut longtemps en uſage même alors qu'on eut commencé à ſe ſervir de plaques de tôle bruyamment agitées; un ſiècle après, on perfectionna le moyen indiqué par Sabattini & l'on conſtruiſit une ſérie de canaux en bois diſpoſés comme un eſcalier dont les marches feraient inégales; le roulement avait lieu tant que les boulets étaient ſur une ſurface plane, à tout reſſaut avait lieu un éclat imitant celui de la foudre. Un procédé analogue fut même employé de notre temps lors des repréſentations de la féerie des *Sept Châteaux du Diable* au théâtre de la Gaîté. Pour imiter la foudre dans le tableau de l'Enfer, on avait diſpoſé, le long

de la scène, perpendiculairement & contre les avant-scènes, des conduits en bois semblables à ceux dont les maçons se servent dans les maisons en construction pour jeter, des étages supérieurs, les matériaux encombrants; et dans ces boîtes longues & étroites on précipitait chaque soir de grosses pierres qui augmentaient l'intensité du bruit.

Sabattini indique encore bien d'autres procédés :

Pour représenter l'enfer, on faisait des trous soit dans les côtés de la scène, soit dans le plancher, par lesquels on faisait sortir les flammes; pour cet effet il fallait se munir de « quelques hommes de bien » ; ils avaient en main de longs cylindres remplis de poix grecque & de résine, » qu'ils agitaient toutes les fois qu'on ouvrait les trappes ; mais il fallait pour cette manœuvre dangereuse des gens adroits & « sûrs. »

Ruiner le décor d'un seul coup était peu de chose à faire. On le préparait en bois ou en toile & par morceaux adroitement raccordés & réunis ; en tirant quelques cordes, tout s'écroulait.

Pour rendre le théâtre obscur, rien de plus aisé ; il fallai préparer au-dessus de chacune des chandelles employées un cylindre épais, soutenu par une ficelle roulée sur une poulie; au signal donné on baissait le cylindre.

Embraser un décor était d'un bel effet; mais Sabattini conseille de ne pas employer ce moyen à cause du danger d'incendie ; il fallait prendre de la vieille toile usée & souple, la tremper dans une eau préparée (un liquide inflammable), en couvrir la surface de la maisonnette (casa) à incendier, puis un homme caché derrière mettait le feu. Sabattini indique le moyen de remédier aux dangers de l'incendie en préparant ses décors avec des couleurs « à la terre, ou au plâtre » ; les bois ou toiles ainsi peints ne s'enflammaient que fort difficilement.

Le livre de Sabattini donne encore la manière de faire tourner tout ou partie du ciel, au moyen de grandes roues dentelées, de faire varier les couleurs des objets ou des per-

ſonnes, de faire apparaître des monſtres vomiſſant de l'eau par les narines & de fabriquer des fontaines jetant, pendant tout un acte, des caſcades d'eau véritable.

Il y avait de nombreux appareils pour faire deſcendre les perſonnages du ciel ou leur faire traverſer l'eſpace; quelques-uns ne paraiſſent pas ſans danger. Le paſſage d'une couliſſe à une autre, par un mouvement parallèle au public, était peu de choſe. La deſcente perpendiculaire avait lieu au moyen d'un treuil & d'une poulie placés derrière la ſcène; en dehors, du côté des ſpectateurs, était une poulie ſoutenue par une traverſe, au bout de laquelle on diſpoſait le nuage ou l'ornementation qui devaient ſoutenir l'artiſte. Mais dépoſer, du ciel ſur la terre, un ou pluſieurs perſonnages était plus compliqué; un treuil, avec poulie dans le haut, faiſait encore mouvoir le mécaniſme, & ce dernier ſe compoſait d'une longue tige verticale ſe mouvant ſur un axe placé dans le plancher de la ſcène; cette tige était munie à ſa partie inférieure d'une maſſe de plomb; quand on voulait faire deſcendre l'appareil placé en l'air, on ſoulevait la tige par ſa partie à contre-poids, on la lâchait doucement au contraire quand on voulait faire remonter les perſonnages à leur place primitive. L'évolution ſe faiſait dans un quart de cercle & la rupture de la tige était à craindre; une particularité curieuſe de ce mécaniſme, c'eſt qu'il demandait beaucoup de place non en largeur, mais en longueur; il convint donc parfaitement aux ſalles longues & étroites du règne de Louis XIV, mais tomba en déſuétude au ſiècle ſuivant quand la ſcène devint plus large & relativement moins profonde. Le ſyſtème de ce contre-poids avec évolution dans un quart de cercle explique des effets très-ſimples mais très-ſurprenants qu'applaudit bien fort la cour de Louis XIV, par exemple: la deſcente d'un Amour du fond de la ſcène jusqu'au milieu du parterre; l'allongement proportionnel de la tige ſuffiſait parfaitement à produire cette petite merveille.

On poſſédait auſſi des machines avec armature en fer ſe diviſant en trois parties & ſe reſſerrant en une ſeule; d'autres, ſe développant peu à peu pour aider à la perſpective. Des

chapelets de nuages cachaient le plus souvent les ressorts, mais parfois on possédait un mécanisme déposant, des frises sur la scène, d'un seul coup, un personnage sans qu'il fût entouré d'aucune nuée, et de manière à ce qu'en touchant le sol il pût se mettre immédiatement à danser & à jouer; ce mécanisme était le même que pour les appareils à nuages, mais la légèreté devait en être cependant assez adroitement calculée pour que le tout fût masqué par la seule épaisseur de l'artiste. C'était déjà le commencement des armatures de fer employées de nos jours pour les tableaux vivants.

Lors des apparitions dans le ciel, les scènes se superposent aux scènes & les figurants sont si nombreux qu'on pourrait penser que les planchers supplémentaires étaient plus utiles que le plancher ordinaire. C'était le grand art du machiniste de soutenir & d'enlever beaucoup de monde; & Vigarini ne manqua pas de prouver son habileté lors de l'ouverture de la salle des Machines aux Tuileries, en 1662, avec l'*Ercole amante* — le prologue d'*Amphytrion* lui-même offre un exemple, & comme un écho affaibli, de ces habitudes des appareils à nuages transportées dans la comédie. Aussi les contre-poids étaient chose importante, & le registre de Lagrange indique que la *Toison d'or* a nécessité l'achat de 1500 livres de plomb pour contre-poids, & *Andromède* celui de 2,200 livres.

Les machines, les « méchaniques » comme on disait alors, se composaient le plus souvent de chars, nuages, tritons, chevaux marins (comme dans le *Palais d'Alcine*, lors des *Fêtes de l'Ile Enchantée*); on voyait aussi des glaçons flottants, des oiseaux gigantesques, par exemple un paon formant gondole avec trois ou quatre personnages assis sur la queue épanouie en éventail & relevée en poupe.

Les appareils employés dans les cortéges, fêtes & intermèdes, passèrent tout naturellement au théâtre & l'artiste qui fit le plus par son imagination pour varier le modèle de ces « méchaniques » parfois ingénieuses, fut Callot; les études qu'il avait faites de 1608 à 1622 soit à Rome, soit à Florence, à la cour du

grand duc Cofme, fous la direction de Parigi & Tempefta, avaient ouvert fon efprit à tous les perfectionnements de la pompe théâtrale. Son œuvre offre quelques exemples curieux.

Lors de l'entrée à Florence du prince d'Urbin, on voyait Atlas portant le monde fur fes épaules ; au-deffus était une nymphe, & le char qui portait la machine, traîné par quatre chevaux, était accompagné par des géants. Le char de l'Amour fe préfentait d'abord fous la forme d'un amas de nuages ; puis il s'entr'ouvrait ; dans le haut étaient groupés des petits Amours, au-deffous, les trois Grâces, à peine couvertes d'un léger voile; accompagnaient la Paix s'impofant aux combattants (il s'agif fait du *Tournoi de l'Amour*).— Derrière venait le char de la mer; neuf tritons nageaient dans un vafte baffin, & au-deffus d'un temple en coraux & en madrépores, trônait Thétys, étendue en tableau vivant dans une conque élégante.

Ce fut le beau temps des machines. D'autres gravures de Callot montrent: un cygne, monté par un Amour, & menant à fa fuite une falamandre roulant fur des flammes & chargée de douze héros, — La forge de Vulcain traînée par des monftres marins, — Arion fur un énorme dauphin, & jouant du luth.

On trouve encore dans l'*Art de fabriquer les théâtres* l'apothéofe finale avec roues brillantes & concentriques tournant les unes dans les autres & en fens inverfe ; & ce livre indique la manière de faire apparaître les fantômes, de les faire grandir & diminuer. Mais ce dernier moyen de fantaftique nous paraît affez maigrement réuffi ; le fantôme ne pouvait guère s'éloigner de la couliffe & prêtait peu à l'illufion.

Si l'on combine en imagination les reffources indiquées par Sabattini avec les décors que les anciens deffins nous ont confervés, on peut recompofer des effets pittorefques; il y a, fauf peut-être la dimenfion, les mêmes éléments de fuccès que dans les théâtres modernes. Burnaccini, décorateur célèbre, a laiffé auffi quelques vues de théâtre d'un ftyle affez remarquable; ces deffins peuvent compléter les indications de Sabattini. On y remarque, par exemple : Un palais de la Guerre,

fait d'une enfilade de guerriers à cheval, entourés de panoplies énormes ; — Une ville antique assiégée, avec ses tours & ses remparts à demi ruinés, avec ses éléphants de bataille, avec ses machines d'attaque & de défense ; — Un enlèvement des Sabines (destiné à nous ne savons quelle pièce). Le décor représente une place d'un style antique tout à fait de fantaisie qui ressemble à la place Saint-Marc avec les Procuraties tout autour ; il y a eu fête ; des femmes sont à toutes les fenêtres qui sont pavoisées, décorées de tentes, garnies de tapisseries ; des soldats romains s'emparent des Sabines qui dansaient avec eux ; l'action est vive, les poses sont variées & les personnages innombrables ; on sent dans les décorateurs de ce temps un tempérament nourri à la grande école des maîtres italiens.

Parmi les gravures que nous avons examinées, un sujet surtout nous a semblé original ; il peut être attribué à Torelli & doit remonter au temps de la *Finta Pazza ;* peut-être était-ce un projet pour le premier décor de cette pièce avant qu'on ne lui substituât la vue de Paris prise du Louvre ? La scène représente un port ; à droite & à gauche sont deux tours, la ville est au fond ; des escaliers bordent les quais & les galères sont rangées vis-à-vis des maisons. Au deuxième plan, & haut comme toute la scène, est le colosse de Rhodes, jambe deci, jambe delà, tenant dans une de ses mains, placée au niveau de son épaule, le vase qui lui servait de torche. Au milieu, & paraissant toutes petites à côté des jambes formidables du colosse sous lesquelles elles passent, apparaissent Thétis & Vénus (ou la Fortune) ; toutes deux sont portées sur des conques sortant de l'onde & sont représentées complétement nues. Ce décor, d'un grand effet, rapproché de certains chars de Callot, prouverait que le XVIIe siècle connaissait les tableaux vivants ; un autre dessin montre au reste Vénus n'ayant pour vêtement, selon la tradition, qu'une étroite ceinture & un manteau que le vent gonfle & rejette derrière elle.

Malgré l'exubérance d'imagination des deſſinateurs deux faits ſemblent certains; c'eſt d'abord que le même décor ſervait ſouvent à pluſieurs pièces & que nos ancêtres, plus aiſés à ſatisfaire que nous, ne murmuraient pas de cet uſage — puis enſuite, c'eſt que le parallélifme régnait en maître dans l'art théâtral; comme en architecture, la manie du pendant régulariſait les points de vue, les perſpectives, les groupes; cet équilibre calculé est monotone & ſi peu déguiſé, que l'examen des décors de ce temps cauſe, au bout de quelques heures, une laſſitude extraordinaire.

CHAPITRE V

Mazarin, les comédiens italiens & la Fronde.
*L'*Orfeo *& l'*Orphée *(1647).*

MALGRÉ les murmures de ses adverſaires politiques, Mazarin continua de faire repréſenter quelques drames lyriques par les artiſtes qu'il avait fait venir d'Italie. La Fronde avait commencé à agiter Paris ; mais au milieu des troubles, les plaiſirs n'étaient pas oubliés.

Les Italiens faiſaient les frais de toutes les fêtes ; on appelait alors leurs pièces des comédies en muſique, & ce genre était ſi peu conforme aux tendances de l'eſprit français que les aſſiſtants pour la plupart goûtèrent d'abord peu ce ſpectacle ; les obſervations de quelques contemporains en ſont la preuve. Mme de Motteville, entr'autres, s'exprime ainſi : « Ceux qui s'y » connaiſſent les eſtiment fort (les Italiens); pour moi je trouve » que la longueur du ſpectacle diminue fort le plaiſir.... & que » les vers naïvement répétés.... touchent plus les eſprits que le » chant ne délecte les oreilles. » — « Le mardi gras de cette » année (1646), la reine fit repréſenter une de ſes comédies » en muſique dans la petite ſalle du Palais-Royal..... Nous » n'étions que vingt ou trente perſonnes dans ce lieu, & nous » y penſâmes mourir de froid & d'ennui. »

Mazarin & ceux qui partageaient ses goûts ne se découragèrent cependant pas; & dans l'hiver de 1647 il se produisit encore une recrudescence dans les goûts de spectacle de la Cour; le confesseur de la reine, qui avait su que pendant son deuil elle s'était cachée pour aller à la comédie, avait, en 1646, blâmé ces tendances mondaines. Alors qu'elles s'affichaient ouvertement, il renouvela ses censures; car ce n'étaient que fêtes au Palais-Royal, la reine allait publiquement au théâtre & y menait le jeune roi. Pour échapper à cette opposition religieuse, la reine fit consulter plusieurs évêques, & devant le désir de la souveraine on déclara que si la comédie était vertueuse, il n'y avait aucun mal à y assister; les spectacles continuèrent donc & l'obstacle qu'on avait tenté de leur opposer ne servit qu'à leur donner plus de prix. Aussi, pendant quelques années, de 1647 à 1650, les représentations théâtrales se succédèrent-elles à la Cour, interrompues passagèrement par deux seules causes: les péripéties de la guerre civile, & la petite vérole qui mit en danger les jours du jeune Louis XIV.

Parmi les comédies jouées à cette époque, l'*Orfeo* & l'*Orphée* sont celles qui fournissent les détails les plus intéressants, puis ensuite vint *Andromède* — ce seront les trois œuvres dont nous nous occuperons.

Il y eut deux *Orphée*.— L'un, avec paroles italiennes & une musique fort importante, fut joué à la Cour. — L'autre, avec paroles françaises, fut représenté sur le théâtre du Marais. Tous deux avaient une mise en scène riche & compliquée. Les principales éditions de chacune de ces pièces sont les suivantes:

Pour l'*Orfeo*:

1o *Orphée*, tragi-comédie en musique — 1647. In-4o imprimé chez Cramoisy. C'est une simple analyse de la publication suivante.

2o La représentation naguère faite devant Leurs Majestés dans le Palais-Royal de la tragi-comédie d'*Orphée* en musique

& vers italiens, avec les merveilleux changements de théâtre, les autres machines & inventions jusqu'à présent inconnus à la France, au Bureau d'adresse. 8 mars 1647. (Les vers italiens de cet *Orfeo* ont été attribués à l'abbé Perrin.)

Pour l'*Orphée:*

1° Dessin du poëme & des superbes machines du *mariage d'Orphée & d'Eurydice* qui se représentera sur le théâtre du Marais par les comédiens entretenus par Leurs Majestés. Chez Baudry, 1647, in-4°. (C'est l'explication abrégée de la pièce suivante);

2° La *grande journée des Machines* ou le *mariage d'Orphée & d'Eurydice.* — Chez Toussaint Quinet, 1648. In-4°. (Les paroles françaises de cet *Orphée* étaient de Chapoton.)

Il y a entre les deux livrets identité de sujet, mais aussi de nombreuses différences; tout semble bien indiquer qu'il y a là deux œuvres distinctes. L'*Orphée* joué sur le théâtre du Marais nous paraît avoir été une imitation française dirigée contre les idées italiennes de Mazarin.

Il y a au reste certaines obscurités à propos de l'*Orphée* & de l'*Orfeo*, à ce point que la plupart du temps on en a fait une seule & même chose; on a varié sur les dates de leurs représentations. Quant à l'*Orfeo*, il ne peut y avoir de doute, le compte-rendu ou plutôt le programme de Renaudot étant du 8 mars 1647; l'*Orphée* de Chapoton dut suivre de près, & son succès fut plus franc, car en 1662 on le reprit au théâtre du Marais, pendant que sur la scène des Tuileries, dans la salle des Machines, on jouait encore un autre *Orphée.* L'*Orfeo* de Mazarin eut peu de succès; *Andromède* fut commandée à Corneille pour en utiliser les décors dès les premiers mois de l'année 1647; mais par suite de divers tiraillements, *Andromède* ne fut représentée qu'en 1650; il semble qu'entre les deux époques Mazarin, acharné à produire ses Italiens, ait essayé en 1646 & 1649 des représentations nouvelles de l'*Orfeo*; car ce fut à cette époque que les mazarinades parlèrent le plus de cette pièce, dont la

première représentation avait eu lieu à la fin des jours gras de l'année 1647.

Ce jour-là « le cardinal Mazarin donna un grand régal à » la Cour... c'était une comédie à machines & en musique à » la mode d'Italie, qui fut belle, & qui nous parut une » chose extraordinaire & royale. »

Ces mots de Mme de Motteville sont louangeurs, & son avis, après ce que nous en avons rapporté plus haut, ne peut être suspect. « Il avait fait venir les musiciens de Rome » avec de grands soins, et le machiniste aussi, qui était un » homme de grande réputation pour ces sortes de spectacles. » Les habits en furent magnifiques, & l'appareil tout de » même sorte. Les mondains s'en divertirent, les dévots en » murmurèrent. »

Le temps avait en effet manqué; le cardinal & le duc d'Orléans pressaient la reine pour qu'on ne jouât l'*Orfeo* que pendant le carême: mais celle-ci, voulant à la fois satisfaire ses plaisirs & son confesseur, tint bon pour que la représentation eût lieu pendant le carnaval. Elle fut cependant fort dépitée parce que, malgré la hâte apportée, la première représentation n'eut lieu que le samedi gras & qu'elle commença tard dans la soirée. Or, la reine, ayant l'habitude de communier le dimanche au matin, défirant ne pas manquer à cet usage & ne pas blesser cependant le cardinal, quitta la comédie à moitié & se retira chez elle de manière à « prier Dieu, se coucher & souper à l'heure qui conve- » noit. » Le lendemain soir, dimanche gras, l'*Orfeo* fut joué une seconde fois et la Reine assista jusqu'au bout à la représentation. Au milieu de mille petites intrigues de Cour, le maréchal de Grammont & le duc de Mortemart entr'autres, firent de l'*Orfeo* des louanges si outrées, qu'elles nuisirent plutôt qu'elles ne servirent à son succès.

Le lundi gras de cette même année marqua dans la vie théâtrale du jeune roi Louis XIV; il y eut bal dans la salle du spectacle; c'était celle où avait été représentée *Mirame;*

le théâtre se métamorphosait avec rapidité. La salle de danse « était dorée, et faite par grands cadres avec des tableaux » peints en perspective, qui étaient un agréable objet à ceux » qui occupaient l'amphithéâtre. »

Les siéges et les carreaux n'étaient pas apportés par des laquais; ils montaient seuls du dessous; & dans le haut de la salle il y avait un trône de toile d'or & d'argent; « quatre » grands chandeliers (candélabres) de cristal éclairoient cette » salle qui paroissoit un véritable enchantement, & qui, dans » nos jours, nous représentoit le siècle d'Urgande & d'Ar- » mide. » Ce fut dans ce milieu enchanté que Louis XIV, âgé de huit ans, dansa pour la première fois avec une grâce parfaite; il était vêtu de satin noir brodé d'or & d'argent, & ses longs cheveux blonds tombaient sur ses épaules en grosses boucles. Le succès que, dans cette soirée, obtint sa belle chevelure, fut peut-être ce qui fit que, ne voulant pas renoncer plus tard à cet ornement, le grand roi imposa à ses courtisans des perruques si outrageusement bouclées.

Le mardi gras on joua encore l'*Orfeo* — « on joua encore la comédie. » — Car c'est une chose à noter qu'il est fort rare que l'on donne les titres des pièces représentées à la Cour; elles semblent n'en pas avoir encore; c'est simplement : « la comédie. » — Le nom ne vient que plus tard; parfois, comme on le peut voir pour quelques pièces de Molière, le titre venu après la représentation de la Cour, n'est pas encore celui qui nous a été transmis,

La description de l'*Orfeo* dans le numéro du Bureau d'adresse du 8 mars est d'un ampoulé sans pareil : « La » France avait jusqu'alors une poésie supérieure, mais ses » décors, ses machines, étaient inférieurs à ceux de l'étran- » ger; cela n'étoit plus, & la preuve en avoit été vue au » Palais-Royal. » On y jouait les *Aventures d'Orphée*, enrichies « d'une continuelle musique d'instruments & de » voix. » (Chose qui ne peut s'appliquer à l'*Orphée* de Chapoton.)

Les effets de mise en scène les plus brillants de l'*Orfeo* (nous nous sommes occupés du scenario & de la musique dans les *Origines de l'Opéra*), étaient au 1er acte, le festin des noces d'Orphée et d'Eurydice; là avait lieu le ballet des nymphes de l'hyménée, ballet dansé avec des torches enflammées qui servaient à « rendre les figures plus agréables & » plus faciles à remarquer de loin. » Tout à coup les torches s'éteignaient d'elles-mêmes et semblaient présager un malheur.

Au 2e acte, l'Amour venait prévenir Orphée que sa mère Vénus voulait lui ravir Eurydice pour son fils Aristée; Vénus, survenant pendant la confidence, voulait saisir l'Amour pour le punir, mais l'enfant, » par un artifice admirable, » s'échappait de ses mains & s'envolait. C'était dans cet acte, au milieu d'un ballet de dryades, dansant avec accompagnement de castagnettes, qu'Eurydice, dansant aussi, était mordue par un serpent et mourait sur le théâtre.

Venait ensuite le palais d'Apollon avec des jardins splendides; le dieu, placé dans le haut de la scène, se désespère de ne pas être descendu à temps pour sauver Eurydice; la machine sur laquelle il était placé s'abaisse alors peu à peu, en parcourant le zodiaque; les jardins s'illuminent à perte de vue. L'effet était si beau que Leurs Majestés, les princes, tous les assistants, poussèrent des acclamations; on eût dit une pluie « d'or, d'escarboucles & de brillants » tant le char d'Apollon était enrichi de pierreries. — « L'artifice de la » machine qui le faisait en même temps descendre du ciel & » biaiser par ses douze maisons, rendait croyable ce que l'an- » tiquité romaine nous raconte de ce ciel de Marcus Scaurus, » dans lequel il voyoit lever sur sa tête et coucher sous ses » pieds le soleil. » Les machines surprenantes étaient inventées par Torelli, qui avait été aidé dans les décors par le peintre Guillerié & son élève Coypel.

Le 3e & dernier acte représentait un désert affreux; les Parques engageaient Orphée à descendre aux enfers; Eury-

dice apparaiſſait en outre & pourſuivait Ariſtée qui devenait fou de terreur. Junon, favorable aux époux, envoyait aux enfers la Jalouſie, afin de perſuader à Proſerpine de ne pas garder près de Pluton une morte auſſi gracieuſe qu'Eurydice.

L'enfer préſentait d'abord une vaſte ſolitude ſilencieuſe; mais aux accents d'Orphée tous les démons entraient en danſe : « Ils apparaiſſaient ſous la forme de bucentaures, de » hiboux, de tortues, d'eſcargots, & de pluſieurs autres ani- » maux eſtranges & monſtres les plus hideux que les poëtes » & les peintres feignent habiter ces lieux-là. » Renaudot a l'air aſſez tiède pour l'enfer de l'*Orfeo* & ne ſe répand pas en louanges comme nous verrons qu'il fut fait pour l'enfer de Chapoton.

Comme Junon l'avait déſiré, Eurydice eſt rendue à ſon époux; mais elle revient peu après aux Champs-Élyſées; Caron raconte, en chantant, la ſcène de la ſéparation irrévocable des époux. L'on retrouve enſuite Orphée dans une demeure antique où il attendrit tous les animaux; l'on voyait alors des lions, des panthères, & autres bêtes furieuſes venir ſauter autour de lui.

Le dernier décor repréſentait un bocage ſur le bord de la mer; Vénus, apparaiſſant ſur une conque marine, excitait la colère des bacchantes qui, après un ballet, maſſacraient Orphée. Jupiter, dans une gloire, l'enlevait alors & le plaçait avec Eurydice au nombre des habitants de l'Olympe.

« Voilà, dit en terminant le programme, *en attendant* » *qu'une muſe héroïque l'habille mieux à la françaiſe*, » le fidèle rapport de ce qui s'eſt paſſé. » Ces mots ſoulignés ne ſemblent-ils pas indiquer une imitation, une œuvre sur *Orphée* promiſe au public, & ne font-ils pas alluſion ſoit à l'*Orphée* de Chapoton, ſoit à celui qui fut joué à la Cour en 1662. Ce récit du Bureau d'adreſſe ſe rapporte à la troiſième fois que fut joué l'*Orfeo*, ſoit le mardi gras de l'année 1647, car le narrateur ajoute que le roi aſſiſta à cette repré-

sentation bien qu'il fût fatigué du bal de la veille « auquel il » fit tant de merveilles de sa personne royale que chacun lui » donna le prix de la danse. »

Ce qui nous porte à penser que l'*Orphée* de Chapoton fut une imitation de l'*Orfeo*, c'est que le prologue, imprimé comme nous l'avons dit chez Baudry en 1647, au mois de décembre, offre une analyse de cette œuvre « *qui va paraître* » sur la scène française, afin que ceux qui ne pourront y assister puissent au moins « en voir sur le papier la superbe peinture. » Dix mois s'étaient donc écoulés depuis la première représentation et la quasi-chute de l'*Orfeo;* il est possible que la rancune politique ait cherché à blesser le cardinal dans les petites choses en faisant réussir un sujet qui avait échoué devant les courtisans.

Les comédiens du Marais avaient fait fabriquer, pour cette circonstance, les machines « les plus belles & les plus extraor- » dinaires que l'artifice des siècles présents & passés puisse » inventer. » Les curieux qui se rendront au spectacle, dit la réclame que nous citons, verront « des dieux descendre sur la terre, » — des «divinités voguer dans le vague de l'air, — le » soleil rouler sur son zodiaque, — les furies errer dans leurs » cavernes, — des dryades courir dans les bois, — des bac- » chantes métamorphosées en arbres, — des serpents ramper, — » des animaux marcher, — la terre s'ouvrir, — l'enfer pa- » raître, — & l'agréable diversité des plaines, des déserts, des » rochers, des montagnes & des fleuves, disputer avec la nature » pour tromper agréablement la vue des spectateurs. » On voit par ces quelques lignes que nos pères entendaient déjà assez bien l'annonce & la réclame. La dixième partie de ce que le programme promettait eût suffi pour attirer le public.

Dans le premier acte, après le lever rapide de la toile, on apercevait une forêt ; le ciel couvert de nuages mouvants était secoué par une forte tempête ; Junon apparaissait au milieu des éclairs ; sa présence calmait l'orage & des nuées se développaient pour la déposer sur la scène. A sa voix, l'Envie mon-

tait des deſſous, couchée ſur un lit de lézards & d'aſpics « dont » elle fait ſa nourriture habituelle » ; l'Envie portait un costume entièrement fait de reptiles s'agitant & ſecouant la tête.

Le deuxième acte offrait la vue d'un jardin ſuperbe, avec de longues allées bordées de charmilles & de fontaines ; c'était là, lors des fêtes de ſon mariage, qu'Eurydice était piquée par un ſerpent. Orphée invoque alors Apollon ; l'horizon rougit, le ſoleil apparaît traîné par ſes quatre chevaux qui marchent ſur le zodiaque. Après avoir calmé la douleur d'Orphée en lui promettant qu'il retrouvera Eurydice, il remonte ſur ſon char, « crève » la nue, & fait apparaître au ciel ſon palais lumineux, brillant des couleurs de tous les « métaux & de tous » les minéraux ; ce décor ſurpaſſait l'idée de tout ce que l'on » peut imaginer de beau. » En même temps qu'Apollon ſe montrait dans les airs, ſous l'influence de la chaleur, une magnifique allée de fleurs ſurgiſſait du ſol.

Le troiſième acte comprenait, dans un décor repréſentant l'entrée du Ténare, avec d'horribles rochers, une longue ſcène avec Caron.

Le quatrième acte ſe paſſait en enfer ; le décorateur ſemblait avoir attaché la plus grande importance à ce décor qui, il nous a ſemblé, avait été le point faible de l'*Orfeo ;* nous laiſſons la parole au libraire : Décrire un pareil décor eſt impoſſible & le lecteur doit chercher à comprendre avec ſon imagination quelle « ſera cette décoration de l'enfer, où l'on verra » tout d'un coup le théâtre couvert de flammes depuis un » bout juſques à l'autre, qui, ne diſparaiſſant pas comme un » eſclair, dureront autant que la ſcène durera. Le haut meſme » du théâtre qui repréſentoit le ciel auparavant, ne paroiſtra » plus qu'un aſſemblage de cent couleurs funeſtes, dont le » triſte meſlange & le mouvement en eſtonnant les ſpecta- » teurs les laiſſeront dans une admiration profonde. »

Cette deſcription pompeuſe, par l'inſiſtance qu'elle apporte, vers la fin à indiquer que le haut même du théâtre changera, donne ce renſeignement curieux, juſtifié au reſte par les gra-

vures du temps, que souvent la toile du fond variait, mais que le ciel & les montants restaient les mêmes depuis le commencement de la soirée jusqu'à la fin.

Le cinquième acte comprenait deux tableaux ; un site champêtre d'abord, puis à la suite d'un « merveilleux changement » un vaste vallon, entrecoupé de forêts, d'une puissante perspective. Orphée y était assis sur le mont Rhodope, les arbres, les rochers, les animaux, viennent autour de lui attirés par ses plaintes ; les bacchantes l'attaquent, d'abord avec des pierres ; puis elles se jettent sur lui & le massacrent. Jupiter apparaît alors & par « une machine surprenante & subtile » il change en arbres les bacchantes & emporte au ciel Orphée & Eurydice.

Le sieur Bussequin était l'inventeur de ces merveilleuses mécaniques employées dans l'*Orphée* français, qui a moins d'emphase & est plus courte que la pièce italienne; mais deux grandes différences existent entre les deux œuvres : une musique continuelle soutenait l'*Orfeo*, & l'*Orphée* de Chapoton n'avait pas de ballets. Ce dernier était déclamé & ne contenait en fait de musique, que trois ou quatre morceaux chantés par Orphée & Eurydice qui devaient à la fois, comme nos artistes de l'Opéra-Comique, parler & chanter. La différence de la poésie déclamée & de la poésie chantée est indiquée dans le livret par une impression différente ; toute la pièce est imprimée en caractères italiques, les couplets & les stances seuls sont en caractères romains. Cambert passe pour avoir fait la musique de ces quelques rares morceaux de l'*Orphée* de Chapoton.

Nous n'avons trouvé autant dire aucun renseignement sur les costumes de l'*Orfeo* & sur ceux de l'*Orphée*. Le seul document que nous ayons rencontré est une gravure mise en tête de l'*Orphée*, in-4o, publié en 1648, chez T. Quinet (*Orphée* de Chapoton), & qui peut-être ne retrace que très-indirectement les costumes portés par les artistes. Dans cette gravure, Orphée & Eurydice sont assis ; tous deux ont les cheveux

épars & portent ſur la tête de lourdes couronnes de laurier. Eurydice eſt vêtue d'un ample manteau, laiſſant à découvert une partie de la poitrine & des épaules; Orphée a auſſi une vaſte tunique relevée au-deſſus des genoux; il a les jambes nues, chauſſées de brodequins à l'antique, hauts & fort ornés.

Nous ne ſavons ſi c'eſt à la chute de l'*Orfeo* ou au ſuccès de l'*Orphée* qu'il faut attribuer l'importance que quelques mazarinades attachèrent à cette fable; mais, dans l'intention évidente d'être hoſtile à Mazarin, pluſieurs pièces de ce temps parlent d'*Orphée*, donnent des détails ſur les ſommes dépenſées pour ſa repréſentation, & font des parodies parfois aſſez gaies, où la fantaiſie trouve évidemment ſon compte, mais où doivent auſſi ſe rencontrer quelques traits ſe rapportant aux effets vus en ſcène. Nous citons quelques courts fragments de ces pièces intéreſſant notre ſujet.

Une mazarinade, imprimée le 18 mai 1649, dit d'abord que l'« *Orphée* a tant paru dans le ſérieux qu'il peut donner curioſité de le voir dans le burleſque; » la poéſie ridicule commence là où Orphée attendrit par ſes chants les bêtes & les objets inanimés; l'auteur ſe moque des longues tirades & des effets ſcéniques:

. . . . . .
Tout dance aux ſons de ce concert,
Voyez-vous ce roc qui dandine....
. . . . . .
Ces vieux pins à branches pourries
Veulent dancer les cannaries :
Auſſi dancent les arbriſſeaux,
Les taillis ballent par faiſſeaux;
La ſouche que la lyre attire
Suit le tronc qui tire à la lyre,
L'herbe fait voir à frétiller
Qu'un fredon la ſçait chatouiller

. . . . . .

Et vous, champignons, potirons,
Qui sautez sur un pié, tous ronds,
Venez vous payer en gambades
Ce ravissant donneur d'aubades....

Suit une énumération qui embrasse toute la nature; il y a évidemment exagération, mais les objets qui s'agitaient en scène étaient innombrables, singuliers, & si Orphée avait eu l'idée

De les faire dancer en foire,
Il auroit plus gagné de sous
Qu'Aubervilliers ne vend de chous.

Cette mazarinade, qui semble pouvoir être attribuée à Scarron, tire, suivant l'usage de cet auteur, son caractère comique du rapprochement rapide d'objets poétiques avec les choses les plus vulgaires de la vie de chaque jour.

Une autre mazarinade, à peu près de la même époque, parodie la grande tirade d'Orphée après qu'Eurydice est retournée aux enfers; l'équivoque, souvent ordurière, y abonde; Orphée se tait enfin, quand il

Eust plus geint & plus soupiré
Qu'un vieux soufflet d'orgue ou de forge.

Le dernier mot de cette mazarinade indique que l'auteur, sans nommer l'*Orfeo* protégé par le cardinal, a voulu faire une parodie à côté dont la plupart des traits moqueurs devaient porter.

En 1651, le 11 mars, on rappelait encore la chute de la comédie lyrique du cardinal; on lui disait :

On le tient inventeur.....
. . . . . .
..... de ce cher ballet,

Ce beau mais malheureux Orphée,
Ou pour mieux parler, ce Morphée,
Puisque tant de monde y dormit.

Enfin (nous citerons encore cet exemple), un autre pamphlet en profe du 7 août 1652, dit que Mazarin renchérit encore fur le luxe général « en ne fe contentant pas du fu-
» perbe falon que le cardinal de Richelieu avoit fait bâtir
» pour fes comédies, mais en le faifant rompre en partie
» pour donner place aux immenfes machines de cette en-
» nuyeufe comédie *(Orfeo)* qui coufta cinq cens mille francs
» au roy de l'argent du peuple. » (On dit même plus d'un million.) C'était beaucoup d'argent, & il ne faut pas s'étonner que Mazarin ait cherché à utilifer avec *Andromède,* les décors fabriqués & coûteux. La pièce de Corneille, composée rapidement dans ce but, ne fut cependant repréfentée qu'au mois de février 1650 fur le théâtre du Petit-Bourbon; tour à tour le Père Vincent, confeffeur de la reine, les événements politiques, la maladie du roi, avaient occafionné quelques retards. Conrart, dans fes *Lettres familières*, en parle déjà le 20 décembre 1647. « On préparoit, dit-il, force machines
» au Palais Cardinal, pour repréfenter, ce carnaval, une co-
» médie en mufique, dont M. Corneille a fait les paroles : il
» avoit pris *Andromède* pour fujet, & je crois qu'il l'euft
» mieux traité à notre mode que les Italiens. Mais depuis la
» guérifon du roy, monfeigneur Vincent a dégoûté la reine
» de ces divertiffements... » Cependant, ajoute-t-il, on joue, on s'amufe.... « Mais je crains que le printemps ne vous
» faffe voir de nouvelles tragédies, fur le grand théâtre, où
» il y a déjà eu tant de fang répandu. »

Bien que cette adaptation du génie de Corneille à quelques acceffoires que l'on voulait utilifer femble extraordinaire, il eft à propos de remarquer que ce ne fut pas le feul exemple qui fe produifit d'une pièce compofée pour faire fervir quelque décor; *Psyché*, par exemple, fut, dit-on, commandée à

Molière, afin d'utiliser un enfer célèbre, que le garde-meuble du roi Louis XIV avait en magasin.

Au reste, par une étrange versatilité dans le caractère du public, à laquelle le nom de Corneille ne fut peut-être pas étranger, *Andromède* réussit par les mêmes machines qui n'avaient pas sauvé *Orfeo* du naufrage.

La *Gazette de France* du 18 février 1650, qui rend compte de la représentation, déclare que les Grecs, les Romains sont surpassés, que les miracles des prêtres égyptiens ne sont rien en comparaison des merveilles d'*Andromède*. Pour la première fois, dit-elle, chaque rôle était joué par *un artiste différent*, au contraire de ce qui arrivait souvent, c'est-à-dire qu'un artiste jouait à la fois plusieurs rôles, usage qui nuisait à l'illusion. Le machiniste Torelli voyait enfin les troubles apaisés lui préparer un horizon tranquille ; ses « méchaniques » plurent tant au public, que quelques amateurs, ancêtres de ceux de nos contemporains qui virent cent fois la *Belle Hélène*, y retournèrent jusqu'à douze fois de suite.

Dans le prologue, qui se passait dans un bois borné par de hautes montagnes, on voyait la muse du roi si bien enlevée sur un char, que devant cette « merveille, on ne pourroit » l'imputer qu'à un art magique, si l'on ne savoit que rien » d'illicite ne sauroit s'allier avec la piété du roi. » Les montagnes s'abaissaient peu à peu pour laisser voir le décor du 1er acte : une place publique sur laquelle se trouve le palais de Céphée ; il y a là abondance singulière de monuments antiques, colonnades, temples, rotondes, mais tous d'un goût tellement banal qu'on les croirait sortis d'une méthode élémentaire d'architecture. Cassiope, mère d'Andromède, avec ses filles d'honneur, « vêtues de brocatel, couvertes de grands » clinquants » raconte à Persée ses craintes ; on doit livrer au monstre marin une jeune fille, & au moment où elle parle le sort décide quelle sera la victime. Pour se rendre les dieux favorables elle sacrifie à Vénus ; la déesse se montre, son étoile apparaît d'abord comme un point lumineux qui grossit

peu à peu; Vénus eſt aſſiſe au milieu; l'aſtre ſe détache du « corps de ſon ciel, » la mécanique ſe développe & dépoſe la déeſſe ſur le bord du théâtre. Cette fois Vénus n'eſt pas repréſentée nue comme dans le deſſin de Torelli que nous avons cité plus haut; elle eſt vêtue à la mode de 1650. Les coſtumes des autres perſonnages ſe reſſentent encore au reſte de ceux de *Mirame;* les hommes portent le luxueux baudrier, les longs cheveux bouclés, la cuiraſſe & le caſque empanaché. Les dames ſont toutes habillées comme Vénus, & l'effet eſt très-ſingulier, lorſqu'au milieu du jardin royal, formant le décor du 2e acte, Andromède eſt enlevée par les vents; cette dame de la cour, ſoutenue dans les airs par deux génies ornés de grandes ailes de libellules, eſt de l'aſpect le plus curieux. L'enlèvement de l'héroïne a lieu parce que Andromède a été déſignée par le ſort; ſa famille refuſe de la livrer; le ciel s'obſcurcit & au milieu du tonnerre & des éclairs, Eole & les vents fondent ſur Andromède, la ſaiſiſſent & l'emportent; Phinée qui veut la défendre eſt renverſé par la foudre. Le théâtre s'éclaire enſuite peu à peu. Ce décor du jardin royal était orné de cariatides & de fontaines, & au milieu de la ſcène était un berceau d'arbuſtes placés dans de grands vaſes de faïence; nous verrons ce genre d'ornementation ſouvent employé à la cour. Mais le beau palais diſparaît tout d'un coup ſous les eaux qui l'envahiſſent, les flots ſe heurtent le long des hautes murailles de rochers qui les reſſerrent; au fond, la mer s'étend à l'infini.

Dans le ciel apparaît alors Andromède portée par les vents qui l'ont ſaiſie; ils deſcendent & l'enchaînent au rivage; le monſtre arrive à ſon tour, remuant « chacune des parties de » ſon corps, & paraiſſant de grandeurs diverſes à meſure » qu'il approche; » il va dévorer la captive quand Perſée, monté ſur ſon cheval ailé, ordonne aux vents de délivrer Andromède & de la reconduire dans ſon palais. Les vents obéiſſent, le groupe s'élève & diſparaît de nouveau dans les airs, tandis que Perſée caracole à droite & à gauche pour faire

bien apprécier l'adresse du machiniste, organisateur de tant de merveilles nouvelles. Neptune sort alors de l'eau avec ses néréides; sur son ordre la mer se gonfle, attaque les rochers sur lesquels a été attachée Andromède; ils s'écroulent, & un magnifique palais apparaît pour encadrer le 4e acte.

Une colonnade ornée de statues compose ce décor, au-dessus duquel Junon se promène dans son char attelé de deux paons; elle tourne & « vire à droite & à gauche. » Mais cet acte ne semblait rien à côté du tableau mouvementé & à grand effet qui l'avait précédé.

Quant au dernier décor, il représentait le temple de Jupiter; Mercure accomplissait ses fonctions de messager en montant & en descendant du ciel sur la terre. Jupiter consentait à quitter pour quelques instants son palais céleste pour protéger Persée & faire que Phinée, auquel s'intéresse Junon, renonce à Andromède; son char rencontrait sur terre ceux de Neptune & de Junon. La concorde établie, le roi & Persée, la reine & Andromède, prenaient place sur les machines à côté de leurs protecteurs, & tous montaient vers l'Olympe afin de célébrer les fêtes du mariage.

Il y avait dans cette représentation des effets qui devaient frapper vivement l'imagination des spectateurs; & certains mouvements, tels que l'enlèvement d'Andromède & sa descente sur les rochers, devaient être d'une grande difficulté à accomplir. Le tableau de la mer & du monstre paraît avoir été fabriqué exprès pour Andromède; quant aux autres décors ou machines, il est aisé d'y reconnaître une partie des matériaux qui avaient été employés dans l'*Orfeo;* nous nous bornerons à indiquer seulement l'Étoile de Vénus, le jardin des noces d'Eurydice, le temple de Jupiter, enfin les machines d'Apollon & la conque de Vénus adaptées à Jupiter & à Neptune, & nous laisserons au lecteur le soin de relever, par une comparaison plus attentive & au reste assez inutile, la liste des accessoires qui avaient pu être employés dans l'œuvre de Corneille après avoir servi à l'*Orfeo.*

Nous devons ſignaler toutefois, avant de terminer, une particularité curieuse de l'*Andromède;* c'eſt que la muſique qui accompagnait le drame était compoſée par Daſſoucy, le poëte bohème & excentrique, qui avait ſouvent utiliſé, dans ſa carrière errante & aventureuſe, ſes talents de chanteur & de compoſiteur muſical.

CHAPITRE VI

Ballets de la minorité du roi Louis XIV.
Le Ballet de la Nuit *(1653).*
Les Noces de Thétis et Pélée *(1654).*

Les repréſentations littéraires avec machines ne faiſaient pas oublier les ballets ; ils étaient toujours la récréation aimée de la cour de France, & ſe ſuccédaient tantôt ſimples, tantôt éblouiſſants.

La maſcarade de Caſſandre, repréſentée le 26 février 1651, fut le premier ballet où figura Louis XIV ; nous l'avons déjà vu danſer au bal après la repréſentation de l'*Orfeo*, mais ici il était perſonnage dans le ballet ; il inaugurait ainſi ſes vingt années de carrière théâtrale qui, commencées avec *Caſſandre* en février 1651, ſe terminèrent avec le *Ballet de Flore*, le 13 février 1669, quand le royal danſeur eut accompli ſes 31 ans.

Le ballet de *Caſſandre* qui « eſt le premier de notre jeune » monarque, & duquel Sa Majeſté a voulu s'acheminer par » degrez à danſer un jour, contre ſes ennemis, des danſes ar-

» mées à la Pyrrichienne », était un singulier mélange d'entrées bouffonnes. Nous n'avons pas à nous préoccuper de sa mise en scène & nous ne le citons que parce que le roi y fit ses premières armes.

En 1651, on dansa, dans le jardin du Palais-Royal, le *Ballet Royal;* ce fut vers le 15 juin, car Loret, dans sa lettre du 18 juin, dit :

> . . . . . *Notre sire*
> *Depuis deux ou trois jours en ça,*
> *Son troisième ballet dansa.*
> . . . . . .
> *Ce fut au Jardin, à peu de frais,*
> *A la lueur de cent chandelles*
> *Et de plusieurs belles prunelles...*

accompagnement obligé de ces fêtes galantes. Ce *Ballet Royal* cherchait à conserver l'apparence d'une récréation improvisée ; le jardin fournissait le décor, comme cela eut lieu plusieurs fois par la suite, à Fontainebleau, dans la forêt, & à Versailles dans les bosquets du parc. A côté de cette simplicité évidemment étudiée, pour laquelle on déguisait la nature, venaient des fêtes plus brillantes, telles par exemple, le *Ballet de la Nuit*, dansé dans la salle du Petit-Bourbon, & qui passa pendant une année (jusqu'aux *Noces de Thétis & de Pélée*), pour le nec plus ultrà du luxe & de l'élégance.

Nous devons parler assez longuement de ces deux derniers ballets : non-seulement à cause de leur importance, mais encore parce qu'ils sont tous deux d'un genre bien tranché. L'un, le *Ballet de la Nuit*, est une suite d'intermèdes se succédant à peu près sans ordre; l'autre, le *Ballet des noces de Thétis & de Pélée*, est une œuvre, ayant une intrigue, une certaine unité & un dialogue suivi.

Le *Ballet de la Nuit*, tout en faisant la part de l'hyperbole dans les louanges de Loret, avait de quoi distraire les yeux les

plus affamés. On y voyait « cent machines ſurprenantes, des » perſpectives charmantes ; »

Le ciel, l'air, la mer & la terre,
Les jeux, les ris, la paix, la guerre,
Un joly petit point du jour,....

C'était Monſieur, frère du roi, qui jouait auſſi le rôle d'un galant contant fleurette à M. le duc de Villeroy coſtumé en femme. On voyait encore :

Un ſoleil brillant de lumière ;

c'était le roi, dont l'envoi en vers était curieux, en ce ſens, qu'il le repréſentait comme devant, quelques années après, détruire l'empire turc ; Benſerade lui faiſait dire :

. . . . . Ma clarté paraiſſant
Ira, victorieuſe, au milieu de Byzance
Effacer le Croiſſant.

Puis, apparaiſſaient, nous dit encore Loret :

Les aſtres, le croiſſant, l'aurore,
Maint aſſaut, maint rude combat,
Des ſorciers allant au sabbat,
Loups garous, dragons & chimères,
Pluſieurs galants, pluſieurs commères,
Des déeſſes, des forgerons,
Des chrétiens, des Turcs, des larrons,
Singes, chats, carroſſe, incendie,
Foire, bal, ballet, comédie.....

Il y avait en effet de tout ; c'était des changements à crier miracle. La diverſité des objets mis en ſcène montre la ſingulière tendance des eſprits du temps à échapper à toute meſure impoſée : dans le ballet, point d'unité, ſa proſcription

était de règle; c'était la contre-partie exacte de la comédie & de la tragédie, & l'imagination se donnait librement carrière.

Si les *Noces de Thétis & de Pélée* sont une sorte d'opéra avec musique & spectacle, le *Ballet de la Nuit* est un souvenir des vieilles entrées accumulées, &, dans ses scènes trop nombreuses, nous détachons quelques renseignements intéressants sur la coupe, la liaison des idées, les effets & les costumes.

Le *Ballet royal de la Nuit* fut représenté le 23 février 1653; il était divisé en quatre parties ou veilles; la première, de six heures à neuf heures du soir; la deuxième, de neuf heures à minuit, heure des bals, comédies; la troisième, de minuit à trois heures du matin; la quatrième, de trois heures du matin à l'aurore. Chaque partie contenait des épisodes se rapportant aux heures écoulées.

Les entrées étaient au nombre de cinquante-quatre, & nous avons souligné les six dans lesquelles le roi dansait un personnage.

Première Partie. — Entrées de: 4 *heures de la nuit.* — Prothée. — 5 néréides. — 6 chasseurs. — 2 bergers & 2 bergères. — Bandits & merciers. — Galants & coquettes. — 4 Egyptiens & 2 Egyptiennes. — Un gagne-petit. — Marchands & marchandes. — Un perroquet, un chien, une corneille & un enfant. — Filous & soldats. — La Cour des Miracles. (14 entrées.)

Deuxième Partie. — Les 3 Parques. — Vénus avec *les Jeux*, les Ris, Comus & l'Hymen. — Bal chez Roger & Bradamante. — Médor & Angélique. — Guidon & Marphise. — Les noces de Thétis & de Pélée. — Vulcain & les Cyclopes. — Thémis & Ganymède. — Janus, Apollon & les Muses. — La Discorde. — Comédie d'Amphitryon (durant 5 entrées). — Espagnols & Espagnoles. (16 entrées.)

Troisième Partie. — Plaisants. — 6 Corybantes. — 8 *ardents.* — Un grand homme. — 4 monstres. — Magiciens & sorcières. — 6 loups-garous. — 3 *curieux.* — L'incendie. — Larrons & archers. (13 entrées).

Quatrième Partie. — Les démons. — 6 *furieux.* — 10 aventurières. — Ixion & Junon. — Le peureux & les ombres. — Un poëte & un philoſophe. — 5 amoureux. — Les faux-monnayeurs. — 6 forgerons. (10 entrées.)

Pour finir, apparaiſſait l'Aurore, ſuivie du Point du jour & bientôt éclipſée par *le Soleil.*

Les principaux décors repréſentaient : le bord de la mer, — une rue avec boutiques, — la cour des Bohémiens, — la ſalle de bal de Roger, — la place antique de la maiſon d'Amphitryon, — le ſabbat, — la maiſon incendiée, — la grotte des ſonges, — l'antre des faux-monnayeurs, — le lever du ſoleil.

Il ne faut pas trop chercher chicane aux auteurs pour l'ordre dans lequel ils ont rangé leurs intermèdes ; bien des entrées qui ont lieu de trois heures à l'aurore auraient pu avoir lieu de minuit à trois heures, mais qu'importait ? l'eſſentiel était qu'il y eût, non des entrées bien réparties, mais des entrées nombreuſes.

Quelques coſtumes doivent d'abord être indiqués :

Protée portait une blouſe verte, avec une ceinture de poiſſons, des huîtres ſur les manches, une raie ſur la poitrine.

Un *Egyptien* avait des bas blancs, une culotte courte & étroite, à bandes rouges & blanches ; des manches longues tombant de l'épaule, une veſte jaune, une chemiſe blanche, un feutre à grands bords & à plumes, & un tambour de baſque. Si ce fut là le coſtume des Egyptiens dans les divertiſſements de Molière, il était d'un piteux effet. En revanche, celui d'une *Egyptienne* eſt aſſez gracieux. Elle porte une ſorte de large blouſe, à la valaque, rouge, tombant juſqu'aux pieds, & laiſſant les bras à découvert ; la poitrine eſt décolletée, & recouverte d'une guimpe blanche. La blouſe eſt bordée de longues bandes de diverſes couleurs ; c'eſt ſans doute cette blouſe que l'on appelait *mante* & dont le roi Louis XIV faiſait ſouvent cadeau aux danſeuſes de la troupe de Molière.

Les coſtumes des pauvres dans la *Cour des Miracles* ſont dans le ſtyle des Gueux de Callot ; ils compoſaient un ſingu-

lier & assez triste divertissement, étalant leurs misères & leurs plaies, tour à tour lépreux, manchots & culs-de-jatte.

Apollon est déguisé en violon; il a sur la tête une viole qui encadre son visage, deux violons sur ses bras; une basse de viole est appliquée sur la poitrine. Ses jambes sont blanches & il porte une courte jaquette rouge & blanche.

Amphitryon est une sorte de Pulcinella, avec justaucorps, cape & béret noirs, une culotte jaune & l'épée au côté. Sosie, digne valet d'un tel maître, est en veste courte, en chapeau rond, & porte sur son costume blanc de gros ronds de couleurs variées. Alcmène est bien de la même maison, elle a le feutre à plumes, la jupe rouge & le corsage de chasse jaune.

L'*Air* a un costume bleu ajusté, semé d'étoiles & bouillonné de gaze d'argent; son costume est assez gracieux; le mieux réussi est celui d'un *ardent*, qui porte un maillot ajusté couvert de flammes rouges à reflet d'or: c'est une excellente fantaisie qui remonte, comme nous l'avons dit, au ballet de *Renaud*, sous Louis XIII.

Il semble que dans la plupart de ces costumes il y ait eu un oubli volontaire du style, une sorte de parti pris, burlesque, d'éviter la couleur locale où de la *charger*, comme on le fait de nos jours dans nos féeries. Sans parler des excentricités que nous venons de rapporter à propos de la tenue d'Amphitryon, de sa femme & de son valet, les héros de l'Arioste, dans le bal donné par Roger à Bradamante, sont habillés d'une façon qu'il était impossible de considérer comme exacte, même au temps de Louis XIV.

Ces costumes sont de beaucoup plus mauvais que ceux dont nous parlerons à propos des *Noces de Thétis & de Pélée*. Ce dernier sujet était au reste renfermé, sans développement, dans le *Ballet de la Nuit*, & sa mise en scène dans ce dernier cas est intéressante à comparer avec la longue pièce que nous exposons plus loin. Thétis est poursuivie par Pélée; pour lui échapper elle se métamorphose successivement en animal, en rocher & en feu; mais, revenue à sa première

forme, elle eſt faiſie par son amant, & procède à ſa toilette de mariage. Par une vieille tradition de ce qu'on appelait des *zapates,* des divinités & des nymphes apportent tout ce qui lui eſt néceſſaire : les trois Grâces l'habillent; Mercure en mercier, offre les mouches & les galands; Vulcain & les Cyclopes ouvrent la marche du cortége; Ganymède, Bacchus, Cérès diſpoſent la table; Janus ſurveille les portes, Apollon & les Muſes fourniſſent l'orcheſtre. Mais alors la Diſcorde intervient & brouille toute la fête; l'épisode de Thétis ſe mêle à celui d'Amphitryon, & au travers d'une ſarabande espagnole, Alcmène ſe promène avec une ſervante appelée Bromia, circonſtance dont s'est peut-être ſouvenu Molière en créant le rôle de Cléanthis.

Le tout était entremêlé de récits, déclamations, galanteries parfois équivoques, appareils à nuages, muſique & machines. On remarquait entre autres, au milieu de tous ces intermèdes de genres ſi diſparates : le char de la Nuit tiré par des hiboux, — les troupeaux de Protée, — une meute de chaſſe, — les carroſſes ſe promenant devant les boutiques des marchands, — la gloire de Vénus deſcendant du ciel,— celle de Diane,— la danſe des Corybantes, — le départ pour le ſabbat & l'apparition de quatre nains ſortant de coquilles de limaçons & s'envolant enſuite pour ſuivre les ſorcières, — le lever du ſoleil — & ſurtout le char de la Victoire. Il était difficile de faire avec tous les matériaux dont nous venons de parler un tout bien cimenté, les tranſitions étaient bruſques & peu ménagées, & telles qu'on les voit dans les féeries où la vraiſemblance n'eſt pas préciſément ce qu'on reſpecte le plus.

Comme oppoſition au ſyſtème qui avait produit de pareils ballets, on peut citer la conſervation de l'uſage de certains myſtères, encore repréſentés, à l'époque qui nous occupe, dans certains couvents ou établiſſements qui en dépendaient. C'eſt ainſi que le 7 août 1651, lors de la diſtribution des prix au collége des Jéſuites de Paris, les élèves repréſentèrent l'hiſtoire de *Saül.* Le décor avait cent pieds de longueur &

occupait toute la cour ; à chaque bout étaient deux vastes rampes imitant le marbre blanc & noir, & le bâtiment intermédiaire, à deux étages, était décoré de même. Sur la frise, aux armes de France, étaient placés les bustes de Henri IV, de Marie de Médicis, de Louis XIII & de la régente. La pièce était tirée presque textuellement du Livre des Rois, & était déclamée en latin. Il y avait quelques intermèdes bouffes, & les acteurs y étaient costumés à la « levantine. » Si la levantine était exacte, les jeunes artistes avaient atteint du premier coup une couleur locale satisfaisante, car les costumes portés encore en Orient doivent être les mêmes, ou peu s'en faut, qu'au temps du roi Saül.

Le jeune roi Louis XIV assistait à cette représentation, & le sujet, comparé à ceux qui étaient chaque jour placés devant ses yeux à la cour, dut lui sembler d'un sérieux inopportun.

Trois ans après, la représentation des *Noces de Thétis & de Pélée* marqua le moment le plus brillant des décorations & des machines pendant les années qui précédèrent le mariage du roi ; ce ballet fut aux fêtes de la minorité ce que la représentation d'*Hercule amoureux* fut aux fêtes du mariage ; les détails que nous donnerons, malgré leur étendue, ne seront donc pas déplacés.

Ce fut le 26 janvier 1654 que fut joué pour la première fois, dans la salle du Petit-Bourbon, le *Ballet des noces de Thétis & Pélée ;* il éclipsa rapidement les souvenirs qu'avait laissés le *Ballet de la Nuit.* Un moment de calme dans les troubles de la Fronde faisait trouver à la cour le plaisir encore plus doux, & concourait à donner beaucoup d'éclat à cette fête ; Torelli se surpassa lui-même dans ses machines & ses décors ; l'auteur des paroles

> ..... *Était le sieur Bouty,*
> *De Rome expressément party.*
>
> (Loret, 18 avril 1854.)

Tous deux offrirent l'hommage de leur œuvre au cardinal

Mazarin, qui avait fait venir de Mantoue des comédiens renommés, & avait appelé près de lui ſes charmantes nièces pour figurer dans les divertiſſements.

La pièce repoſe ſur les *Amours de Thétis & de Pélée.* Thétis, aimée malgré elle de Jupiter, ſe trouve protégée par la jalouſie de Junon; au travers du drame apparaiſſent, aſſez arbitrairement, Hercule, Prométhée & le centaure Chiron; l'iſſue eſt toute paiſible; Prométhée eſt délivré, & Pélée épouſe celle qu'il aime, avec la protection de l'Olympe.

Des perſonnes de la cour danſaient dans les intermèdes, dont Benſerade avait compoſé, ſelon la coutume, les envois tantôt ſpirituels, tantôt d'une ineptie profonde. Le roi n'avait pas ménagé ſes peines; il jouait, ou plutôt danſait, ſix rôles différents : Apollon, — une furie, — une dryade, — un académiſte, — un courtiſan, la Guerre; dans ce dernier rôle il apparaiſſait ſur une « méchanique. » On vit danſer ce ſoir-là,

..... A ce théâtre merveilleux,
Où tout paraît miraculeux.
. . . . . .
Des monſtres & des perroquets.

(C'était encore un ſouvenir de la *Finta-Pazza);* & la demeure des dieux était ſi brillante qu'elle ſemblait un paradis, dans lequel on voyait défiler devant ſes yeux émerveillés :

..... La paix & la guerre,
L'air, la mer, l'enfer & la terre,
Flûtes, trompettes & tambours,
Et demi-douzaine d'amours
Dans une rayonnante sphère.

Une rapide analyſe de la pièce fera, au reſte, mieux comprendre ce qu'elle était.

A propos de ce ballet de *Thétis & Pélée*, on poſſède des renſeignements plus circonſtanciés que d'ordinaire, par ſuite

d'une édition qui existe à la bibliothèque de l'Institut, & qui renferme, en plus du texte édité chez Ballard, en 1654, des dessins coloriés, découpés & collés sur parchemin. Ce volume est resté entre les mains de M. de la Ferté, jusqu'en 1777, époque où il en fit hommage à la bibliothèque des menus plaisirs du roi, dont il était le surintendant; il contient soixante-douze dessins représentant tous les personnages du ballet; ces costumes sont curieux à comparer avec ceux des dessins de Torelli & d'Is. Sylvestre; ils nous feraient même devenir plus sévères que nous n'avons été pour le goût du temps, car certains personnages (Hercule par exemple) représentés à l'antique dans ces dernières gravures, sont du goût le plus rococo dans les dessins coloriés.

Maintenant, devant cette discordance de style, doit-on considérer les dessins du volume de M. de la Ferté comme tout à fait authentiques? N'ont-ils pas été faits après coup, & ajoutés à une édition du temps? Ce qui nous suggère cette réflexion, c'est que le *Ballet de la Nuit*, que nous avons analysé ci-dessus, est aussi à la bibliothèque de l'Institut, il provient de la même source; il est manuscrit seulement, & les dessins coloriés en sont moins bien réussis que ceux de *Thétis & Pélée;* ils sont sur papier, mais le style paraît en être le même. Or, ce volume porte, sur le verso de la première feuille : « Ce recueil a été mis en ordre & *dessiné* par » M. de la Ferté... qui en a fait don... ce 13 avril 1777. » En aurait-il été de même pour les dessins de *Thétis & Pélée?* Sont-ils, bien que très-habilement faits (beaucoup plus habilement que ceux du *Ballet de la Nuit*), l'œuvre de M. de la Ferté? Sont-ce, au contraire, des originaux? S'ils ont été faits par M. de la Ferté, cela expliquerait certaines exagérations de mauvais goût sentant le XVIIIe siècle. De plus, tout en étant des originaux recueillis & seulement mis en ordre, ces dessins ne se rapporteraient-ils pas à la représentation de *Thétis & Pélée*, qui eut lieu en 1680, sur le théâtre de l'Opéra?

Quoi qu'il en ſoit, comme le ſujet n'eſt pas d'une haute gravité, & que les différences entre ces deſſins de M. de la Ferté & ceux d'Iſ. Sylveſtre & de Torelli ne ſont pas générales, nous prendrons un terme moyen & nous parlerons tantôt des uns, tantôt des autres, ſelon que la circonſtance le demandera.

D'après l'exemplaire dédié par Ballard au duc de Saint-Aignan, on voit, dans la dédicace, que le cardinal lui-même avait indiqué le ſujet, & qu'après les travaux de Torelli, Bouty & Benſerade, le duc de Saint-Aignan avait « fixé la » richeſſe des habits, le choix des airs & des pas; » non content de prodiguer ſon eſprit, le duc de Saint-Aignan combattit à la barrière, & « danſa admirablement onze en- » trées de ſuite, preuve de la valeur qu'il peut donner pour » le ſervice de la France. » Un fait doit être remarqué dans ce qui précède, c'eſt que le duc de Saint-Aignan choiſit les airs & les pas; à cette époque, en effet, on n'écrivait pas toujours une muſique nouvelle pour un ballet nouveau, on compoſait une partition avec des morceaux pris de côté & d'autre. Quelquefois, pluſieurs auteurs faiſaient la muſique & ſe partageaient les entrées, ainſi Cambeford avait écrit quelques airs pour le *Ballet de la Nuit*. Ce ſont ces habitudes différentes qui rendent ſi difficiles les recherches ſur la muſique de ce temps; on ne ſait parfois au juſte à qui attribuer des airs que l'on retrouve répétés ſouvent dans des ſituations diſſemblables.

La dédicace de Ballard reſpire la douce ſatisfaction d'un libraire officiel, d'un imprimeur du roi; Torelli, dans la ſienne, paraît moins heureux; il avait de bonnes raiſons pour cela; nous avons vu que les Frondeurs l'avaient jugé aſſez gros perſonnage pour s'acharner après lui, & bien qu'il fût en faveur depuis la *Finta Pazza*, il avait payé ſa poſition à la cour « de la perte de tout ſon bien, » & avait en plus ſouffert « les perſécutions & les empriſonnements. »

« L'ébahissement » du public commença dès les premiers instants, & les yeux, surpris par l'éclat des lumières qui existaient sur le théâtre, ne purent, pendant quelques moments, bien apercevoir le décor. « C'était un éblouissement. »

Ce décor représentait le mont Parnasse, sur lequel étaient groupés Apollon & les Muses (Apollon, c'était le roi). Le Parnasse avait vingt-deux pieds de hauteur; il occupait le milieu de la scène vers le troisième plan, & figurait une arcade champêtre, de manière à ce que, au-dessous du rocher boisé qui soutenait Louis XIV & ses aristocratiques suivantes, on aperçût une perspective « rustique, » alignée toutefois comme le futur Versailles, & dont les trois routes, bordées de maigres arbres, formaient la *patte d'oie*. A droite & à gauche, en avant, étaient deux forêts, ayant, couchés au pied de leurs premiers arbres, les deux fleuves Appidon & Onochon appuyés sur leurs urnes, dans la pose que Boileau a prêtée au Rhin « tranquille & fier. » Comme couleur locale, au-dessus de la tête du roi en Apollon, un arbuste, réunissant ses rameaux, formait écusson portant les fleurs de lys de France. Deux chœurs de néréides chantaient les louanges du roi, soutenues, 1o par un orchestre de luths, clavecins & théorbes; 2o par un concert de violons, se répondant alternativement.

Dans les dessins du temps, on retrouve fréquemment le Parnasse employé sous forme d'arcade faite de rochers & de verdure. Lors du mariage du roi, en 1660, la ville de Paris disposa un édifice de ce genre; mais le mécanisme ingénieux du premier tableau des *Noces de Thétis* consistait dans l'enfoncement progressif du mont Parnasse, jusqu'à ce qu'il ait déposé Apollon & les Muses sur le plancher de la scène. On chantait pendant ce temps les vers à la gloire du roi, & la première entrée, Apollon & les Muses, était exécutée.

La grâce du roi était « incomparable, » mais ce qui dut surtout produire de l'impression, ce furent les Muses, qui,

contrairement à l'uſage, étaient repréſentées par les dames de la cour, & le coup d'œil, tout en faisant la part du peu d'exactitude des coſtumes, devait être bien autrement attrayant que celui des autres ballets danſés d'ordinaire par des hommes habillés en femmes.

Les Muſes étaient couvertes de pierreries & de perles; & « ſi belles que rien n'a jamais mieux exprimé les appas de » ces aimables ſœurs..... qui donnaient de l'éclat aux richeſſes » au lieu d'en recevoir d'elles. »

Erato était repréſentée par Mme la princeſſe d'Angleterre, — Clio par Mlle de Villeroy, — Euterpe & Thalie par les ducheſſes de Créquy & de Roquelaure, — Uranie par la princeſſe de Conty, — Terpſychore & Melpomène par Mmes de Montlouët & d'Olonne, — Calliope par la ducheſſe de Saint-Simon, — Polymnie par Mlle de Gourdon.

Les fleuves & les néréides avaient des coſtumes analogues. Les deux fleuves (il ſignor Antonio & le ſieur Valié) étaient deux vieillards à cheveux & barbes blancs, avec pourpoint ajuſté bleu de roi à écailles, prolongé en jupe très-courte tombant ſur une autre jupe blanche venant jusqu'aux genoux. — Les jambes ſont blanches avec hauts brodequins bleuâtres ornés de guirlandes de roſeaux & herbes marines. — La tête, les bras, la ceinture, ſont décorés de même; les bras ſont nus, & l'une des mains tient une rame.

Les néréides, jouées par les muſiciens & pages de la chambre du roi, ſont vêtues du même bleu à écailles d'or, avec épaulettes, bas de jupe & ceintures en nageoires de poiſſons. La jupe ne ballonne pas & couvre à peine le genou; les manches ſont longues; les ſouliers ſont en ſatin blanc; quelques coquilles ornent la robe; les cheveux ſont longs par derrière, & la tête eſt ſurmontée d'un diadème de coquillages d'où s'échappent quatre ou cinq grandes branches de corail rouge. — Le corſage eſt décolleté.

Ce coſtume, déjà peu gracieux pour des dames, devait paraître bien mauſſade, porté ſottement qu'il était par des hom-

mes costumés en femmes, & dont les jambes disgracieuses se trémoussaient à l'air.

Il semble au reste que, dès le *Ballet de la Nuit*, on eût protesté contre cette habitude de mettre les hommes en femmes; voici ce que, dans ce ballet, l'envoi du comte du Plessis, représentant une néréide, disait en critiquant évidemment l'aspect des formes masculines sous le costume des nymphes de la mer:

O beauté de figure étrange,
. . . . . .
Néréide dont la louange
Est dans la bouche des poissons,
Vermeille & singulière face,
Si toute votre troupe a la même beauté,
Il n'est point dans la cour de Triton qui ne fasse
De bon cœur vœu de chasteté.

Dans le même ballet, le duc de Damville représentait Angélique; il était d'une telle taille, que pour justifier sa trop robuste corpulence, Benserade lui faisait dire:

. . . . . .
Avec tout mon éclat je ne prétends pas être
De ces jeunes tendrons qui ne font que de naître.
. . . . . .

Les néréides des Noces de Thétis devaient donc, comme nous venons de le dire, faire paraître encore plus charmantes les dames représentant les Muses, bien que les costumes de celles-ci ne fussent guère mythologiques & fussent à peu près ceux de la cour de France. Voici celui d'Erato (la princesse d'Angleterre). — La robe est longue, avec une double jupe venant à hauteur du genou; le corsage est décolleté, les manches demi-longues ont des bouillons de mousseline couvrant les bras, & retombant de l'épaule comme les manches véni-

tiennes ; un lambrequin brodé de fleurs orne la ceinture, les manches & la feconde jupe ; la robe entière eft faite d'une étoffe treillagée or fur fond blanc ; la coiffure fe compofe d'un diadème de fleurs avec des plumes blanches & rouges. Le coftume a un afpect lourd ; il était le même, fauf la couleur qui variait, pour chacune des autres Mufes.

Le coftume qui avait le plus d'originalité eft celui du roi. Certes on ne peut admettre un Apollon mis de la forte, mais que l'on faffe abftraction de cette idée d'Apollon & de celle de l'antiquité pour ne plus voir qu'un déguifement plus ou moins coquet, que l'on regarde le deffin à ce nouveau point de vue, & l'on avouera que le coftume eft réuffi & que le roi Louis XIV pouvait, ainfi habillé & doublé du preftige royal, faire de profonds ravages dans les cœurs féminins déjà très-difpofés, à la cour, à fe foumettre à fes caprices. Un maillot rofe femble d'abord couvrir le corps ; de hauts brodequins légers & brodés d'or & de pierres précieufes montent jusqu'aux genoux ; le torfe, depuis le menton jufqu'aux poignets, eft couvert d'un pourpoint long & ajufté venant jusqu'à mi-cuiffe, fait de mouffeline toute brodée d'or, de diamants & de rubis ; la tête, avec les cheveux blonds bouclés tombant fur les épaules, porte un diadème de rubis & de perles, d'où s'échappent des rayons d'or & de diamants avec d'énormes aigrettes de plumes blanches & jaunes, — cette coiffure eft la feule chofe mauvaife du coftume ; mais la figure juvénile du roi fait cependant gracieux effet fous ces panaches extravagants.

Après le tableau du Parnaffe, un changement à vue amenait la grotte de Chiron, faite de rochers affreux, & toute fombre « pour mieux faire fentir la peine de Pélée » dont les amours avec Thétis font traverfées. Il fignor Giusepe di Torino jouait Pélée, il fignor Philiberto, Chiron (Benferade indique cependant M. de Heffelin comme jouant ce dernier rôle).

On peut fe figurer quel effet produifit alors la vue du théâtre partagé en deux parties fuperpofées ; en bas, la

grotte du centaure s'enfonçant à l'infini, ornée de chaque côté des tombeaux des héros célèbres; au-dessus, praticable comme le premier plancher, un paysage contrastant par sa lumière avec l'obscurité de la grotte, & entrevu au travers d'une vaste déchirure des rochers.

Dans cette grotte mystérieuse, Chiron, protecteur de Pélée, évoquait des sorciers, comme tout bon magicien doit savoir le faire. Quatre sorciers & quatre sorcières surgissaient du sol à l'appel du centaure avec des habits de soie noire brodée d'or, avec talc couleur de feu & feuilles d'or; ils avaient le pourpoint juste, avec deux courtes jupes superposées & dentelées; ils portaient culottes & manches courtes assorties, des casques avec des chimères aux ailes déployées, & sur tout le corps, aux coudes, aux épaules, aux genoux, au ventre, étaient fixés de vilains masques de monstres.

Les sorciers étaient représentés par MM. le comte de Lude, marquis de Villequier, de Genlis, de Verbec. — Les sorcières, par MM. Bontemps, Cabou, Baptiste, Saint-Lambert. (Ce Baptiste n'était-il pas Lully ?) On voit que ces rôles de femmes étaient abandonnés ici à la « canaille » non titrée; on en sentait le ridicule. Au reste, les sorciers n'étaient guère moins bouffons que leurs compagnes & c'était placer sa dignité dans de bien subtiles différences.

A l'appel de Chiron & des magiciens, Pélée apparaissait subitement à l'angle droit de la grotte; il était assis sur un char traîné par des dragons, & sur un signe de Chiron, le char, au milieu de la fumée, de la flamme & de la foudre, emportait Pélée au travers de l'ouverture supérieure de la grotte.

Le centaure agissait en scène comme un acteur ordinaire, avec sa croupe de quadrupède. Comment ce travestissement était-il organisé ? Comment l'artiste se tirait-il des mouvements de son train d'arrière ? Les dessins du volume de M. de la Ferté, comme ceux de Torelli, représentent un centaure aussi parfait que les meilleures sculptures de l'antiquité; mais il

eſt préſumable qu'au théâtre les proportions de cet être fantaſtique n'étaient pas auſſi bien obſervées; car de nos jours, dans les féeries, les repréſentations d'animaux fabuleux ſont toujours manquées, ſurtout quand ces animaux s'aviſent de ne pas reſter immobiles.

Si l'on en croit les envois de Benſerade, le rôle de Chiron aurait dû être joué par M. de Heſſelin; voici les vers que le poëte lui ſuppoſait déclamer:

Ne vous épouvantez pas;
D'un homme je n'ai rien que le corps & la tête,
N'eſt-on pas trop heureux quand il faut qu'on ſoit beſte,
De l'eſtre ſeulement de la ceinture en bas ?

Ce M. de Heſſelin était fort à la mode à la cour & paſſait alors pour un des plus vigoureux mangeurs du temps; Loret rapporte, le 4 mars 1656, qu'il donna une fête dans ſon château d'Eſſone, & il déſigne l'amphitryon comme un

Goinfre du plus haut étage
Rare & galant perſonnage.

Loret ne mettant dans ſes épithètes aucune intention bleſſante, on voit que le mot « goinfre, » aſſez mal venu de nos jours, n'était pas pris en mauvaiſe part ſous le règne de Louis XIV.

Mais ſi le deſſin de Chiron eſt réuſſi, celui de Pélée ne l'eſt guère; on dirait d'un prince bouffon, le *patito* de la méchante fée des contes d'enfants. Pélée porte la gorgerette de mouſſeline à collerette, le pourpoint marron foncé, une jupe courte bleue poſée ſur une autre en mouſſeline, & décorée comme le corſage avec des lambrequins brodés; il a un maillot blanc ſur les jambes & les cuiſſes, de hauts brodequins à torſades montant juſqu'aux genoux; de larges manches bleues & blanches tombantes; un grand manteau rouge

est posé sur ses épaules ; ses cheveux sont bouclés ; & sa tête est surmontée d'un gros turban bleu, blanc, or, avec aigrettes & plumes blanches & bleues. Quelque désagréable que fût à la longue le costume romain, nous avouons le préférer à cette fantaisie de mauvais goût.

Une fois Pélée envolé par l'ouverture de la grotte, le décor change encore à vue ; les premières arcades de la caverne de Chiron subsistent seules, & la mer paisible apparaît. Le soleil se lève. Thétis, environnée de ses nymphes, sort des rochers montée sur une conque & s'avance sur les flots ; la signora Vittoria la représente, elle est vêtue, comme les néréides, de bleu de France à écailles, mais la jupe est longue, les plumes remplacent le corail de la coiffure, & la déesse est décolletée à l'excès ; le costume est brodé d'argent & de pierreries, qui devaient être fausses, au contraire de celles du roi, des gentilshommes & des dames de la cour. Aux pieds de Thétis sont deux pêcheurs de corail (Monsieur & le comte de Guiche) ; ils ont des habits noirs couverts de *rehts* d'or, de grains de corail, de perles & de coquilles ; ils sont coiffés de plumes blanches & de corail ; leur teint est bruni, & l'on doit savoir gré de cette tendance à la couleur ethnographique qui voulait montrer que les perles se pêchent du côté de l'océan Indien. En avant de la conque, à la proue, est placé un dieu marin (le duc de Saint-Aignan) en habit de satin bleu, semé de diamants en guise de gouttes d'eau ; sa coiffure est de coquilles d'argent & de branches de corail mêlées de plumes blanches & bleues ; des nageoires incarnates sont placées au bas du pourpoint & en haut des brodequins. Ce costume, aussi peu exact que celui d'Apollon porté par le roi, lui ressemblait pourtant par la coupe & la richesse des ornements, si ce n'est par la couleur.

Les dieux, Thétis & sa suite, se mettent à jouer dans l'onde. Tout à coup surgit un autre char tiré par des chevaux marins, Neptune (représenté par le signor Antonio d'Imola) apparaît avec quatre tritons & quatre sirènes chan-

tant les plaifirs de l'amour; Neptune courtife Thétis qui le rebute à caufe de fon âge; alors le dieu frappe la mer de fon trident, les eaux fe gonflent, il difparaît, & Thétis defcend fur le rivage où le dieu marin danfe d'abord feul, puis avec douze pêcheurs de corail.

Quels étaient les coftumes depuis l'entrée de Neptune? Celui-ci eft nu, avec des brodequins bleus & argent & une très-courte jupe à lambrequins, placée uniquement pour les convenances; il a fur le dos un grand manteau bleu, les cheveux blancs, la barbe de même couleur, & une couronne de diamants & de perles,

Les tritons & les firènes, joués par les muficiens & les pages de la chambre du roi, qui avaient déjà figuré dans les tritons & les néréides, font parfaitement ridicules, habillés de bleu, avec des ailerons rouges & une énorme queue de poiffon attachée au bas du dos & battant au vent comme une girouette. Les firènes portent la longue jupe au lieu de la culotte courte des tritons, mais elles ont auffi une grande queue poftiche, & elles font décolletées comme Thétis; ces rôles de firènes étant joués par des hommes, nous ne favons, en vérité, à quoi penfaient les deffinateurs en les affublant de corfages auffi microfcopiques.

Pendant les fcènes précédentes le foleil continuait fa courfe, dorant le ciel de fes rayons; il traverfait le théâtre, puis Jupiter fe montrait à fon tour dans les airs, porté fur des nuages lumineux, appuyé fur fon aigle. Le fignor Antonio jouait le rôle de Jupiter. Il portait le coftume le plus claffique & le mieux réuffi de la foirée, coftume prefque irréprochable, fauf fes manches bouillonnées; il avait le pourpoint & la jupe antiques dorés, les brodequins à mafques, les jambes nues, & une couronne très-fimple ornée de pierres brillantes; un court manteau rouge flottait fur fes épaules.

Jupiter fe lève, parle & fe promène fur les nuages qui l'ont apporté, & cherche auffi à féduire Thétis qui repouffe les avances de fon puiffant féducteur; elle le dédaigne comme

elle a fait de Neptune. Alors Jupiter lance sur elle non la foudre, mais un nuage, qui, se développant rapidement, descend, enveloppe Thétis, la saisit & l'enlève. Junon, que sa jalousie a tenue éveillée, apparaît à l'improviste sur un char traîné par deux paons; mais il est trop tard, elle ne peut que reprocher à son époux sa conduite légère; les nuages se referment & disparaissent.

Junon appelle alors les Furies; un monstre horrible lève sa tête gigantesque hors de l'eau & vomit les Furies appelées par la déesse. Louis XIV sortait, comme un simple figurant, de la gueule de ce serpent de mer & dansait une nouvelle entrée, danse dont l'effet était augmenté par « une mesure toute particulière »; le livret veut sans doute dire un rhythme particulier & non une mesure. Les Furies étaient représentées par le roi, le duc de Joyeuse, le marquis de Genlis, M. Bontemps, les sieurs de l'Orge, Verpré, Beauchamp, Mollier, Le Vacher, Des Airs, Dolivet, Baptiste; Sa Majesté se trouvait là, il nous semble, en bien roturière compagnie! mais il faut dire que les sept ou huit derniers figurants étaient les meilleurs danseurs des intermèdes, & l'on retrouve souvent leurs noms dans les divertissements des comédies de Molière.

« Leur habit était merveilleux.... Il était tout semé de » flammes en broderies d'or; des serpents vomissaient des » plumes couleur de feu & noires, dont leurs coiffures étaient » chargées; leurs masques paraissaient affreux; elles portaient en » main deux serpents, & dans l'autre des flambeaux allumés.»

En somme ces costumes sont ceux que les Furies d'*Armide* porteront vingt années plus tard. Si l'on suppose quelques contorsions visant à l'infernal, on obtiendra un effet d'un rococo achevé, & que l'on pourrait supposer n'avoir existé qu'un siècle plus tard; il est impossible de se figurer un Louis XIV sérieux dans cette situation & avec un pareil déguisement.

Quant à Junon, qui présidait à ces ébats infernaux, elle était représentée par il signor Girolamo, jeune homme de fi-

gure poupine, élégamment décolleté; il eſt coiffé de plumes rouges & noires & ſon coſtume eſt ſemblable, comme coupe, à celui des Muſes, mais le fond en eſt rouge, brodé de noir & de pierres précieuſes; il a de longues manches pendantes. Ce coſtume conſtitue une preuve de la différence qui exiſtait parfois, comme nous le dirons plus loin, entre le ſtyle des deſſins compoſés pour certains livres, pour certaines œuvres d'art, & celui employé pour les divertiſſements de la Cour.

Avec le Ballet des Furies & le pas du roi ſe terminait le premier acte qui avait ainſi trois tableaux & renfermait quatre entrées: Apollon & les Muſes, — les ſorciers & les ſorcières, — les pêcheurs de corail, — les Furies. L'acte ſuivant, auquel nous allons paſſer, en comprenait trois à ſon tour: les ſauvages, — les dryades, — le tournoi.

La première décoration du deuxième acte repréſentait le ſommet du mont Caucaſe; dans le lointain, il y avait un petit palais rond dans le ſtyle de la rotonde de Bramante; à droite & à gauche étaient des huttes de ſauvages alternant avec des boſquets; ſur le devant de la ſcène Prométhée, dépouillé de ſes vêtements, & du coſtume duquel on ne pouvait par conſéquent ſe plaindre, giſait enchaîné.

Pélée, toujours ſur ſon char magique, venait conſulter l'illuſtre dévoré; ils cauſaient tous deux de leurs infortunes réciproques. Le héros avait placé ſur ſa tête un caſque, de la forme dite ſalade (le caſque des ligueurs), avec crinière & plumes formant gros bouquet. Quant aux ſauvages, habitants du Caucaſe, les Circaſſiens modernes riraient ſans doute beaucoup ſi on leur repréſentait leurs ancêtres vêtus comme le Robinſon de Foë dans les éditions à uſage de l'enfance. Ces ſauvages danſèrent en faiſant des tours de force avec les maſſues qu'ils avaient en mains; « les arbres ſautaient avec eux » & faiſaient les mêmes figures. C'était là une innovation ingénieuſe & qui fut fort goûtée.

Le palais de Jupiter, qui ſuccédait au Caucaſe, ne rappelle

guère l'antiquité mythologique; l'habitation du roi des dieux cherche à se modeler sur celles des grands de la terre; les matériaux seuls semblent différer. Ce palais sortait de la rotonde placée au fond du théâtre; elle s'approchait en se développant, « des feuillages d'or & d'azur eclataient sur toutes » les parties, & le fond en étant ouvert par une excellente » perspective, la vue en paraissait extrêmement éloignée. » Le devant de la scène représentait une salle ouverte par le haut, fermée à droite & à gauche par une colonnade corinthienne dont les pilastres alternent avec des statues. Tout est doré; les faces, bagues, panneaux, frontons, piédestaux, sont incrustés de pierres précieuses sur fond d'azur; la frise est couronnée par de gros aigles d'or. La perspective est ménagée si bien « qu'elle semble une lieue de pays ». Vingt-trois châssis, onze à droite, onze à gauche, un dans le fond, réalisent l'effet dans lequel se complaît le dessinateur. Cette indication du nombre des châssis, donnant onze plans latéraux & un douzième au fond, est curieuse à noter.

Ce palais avait été préparé par Jupiter pour y célébrer, à l'insu de Junon, ses amours avec Thétis; il vient avec Mercure (le sieur Girolamo). Ici il y a une grande différence dans le Mercure de Torelli & celui du volume de M. de la Ferté. Torelli représente le dieu comme l'a fait Jean de Bologne, nu, mais d'un dessin très-élégant; resterait à savoir si l'artiste chargé du rôle possédait une plastique assez parfaite pour réaliser un pareil modèle. Le sieur Girolamo, au contraire, est représenté galamment habillé de vert brodé d'argent, avec une courte jupe; il a un pourpoint à corsage carré, avec une guimpe, rouge brodé d'argent; ses manches sont blanches & bouffantes; il porte à sa main le caducée & a des ailes à ses hauts brodequins; ses cheveux sont frisés & coiffés d'un chapeau de cour à la Henri III avec deux ailes. Il ressemble à un coureur du XVIIIe siècle.

Il s'enlève obliquement pour accomplir les ordres de Jupiter; de retour, il lui apprend que l'époux de Thétis, d'après

la réponſe de l'oracle, aura un fils qui ſera plus puiſſant que ſon père. Jupiter renonce alors à poſſéder Thétis, & Mercure s'envole de nouveau pour aller publier ce fait par le monde.

Un ballet de Dryades appelées du fond des bois, terminait ce tableau, & le deſſin ne donne pas une haute idée de ce que pouvait être ce divertiſſement; le roi y figurait avec les mêmes danſeurs, ſauf un ou deux, qui avaient exécuté le pas des Furies. D'après la gravure de Torelli, les danſeuſes ſont au nombre de cinq; elles portent la jupe courte juſqu'au genou, brodée & déchiquetée; le corſage eſt tel qu'on le portait à la Cour, avec une guimpe montante; la coiffure eſt faite de feuillages & de plumes; on voit les jambes, & les pieds ſont chauſſés de brodequins; la jupe ne ballonne pas & tombe maigre & piteuſe. Malgré ſa jeuneſſe & ſa preſtance, Louis XIV devait faire aſſez piètre figure ſous ce déguiſement, & il fallait la courtiſanerie pouſſée à l'excès pour l'applaudir ainſi traveſti.

Après le palais de Jupiter, avait lieu la Fête antique. Le luxe de la cour de Louis XIV s'était là donné carrière; on avait trouvé moyen d'y introduire un carrouſel, qui indique comment on entendait alors les jeux de l'amphithéâtre.

Les deux partis du tournoi, après avoir défilé en cortége ſplendide, firent des contre-marches au ſon des tambours, des trompettes & des fifres; ils livrèrent des combats à la pique & à l'épée, à la barrière, deux à deux, puis quatre à quatre; & la lutte ſe termina par une bataille générale où s'échangèrent de part & d'autre « des coups ſuperbes. »

Les ſacrificateurs ſéparèrent les combattants & proclamèrent alors l'oracle qui annonçait que Pélée pouvait revenir auprès de Thétis; puis, après un chœur ſans accompagnement, pour marquer la joie, les violons jouèrent une pyrrhique qui termina la fête. Le comte de Saint-Aignan avait rompu neuf fois de ſuite les ſix piques remiſes aux lutteurs & bon nombre d'épées.

Le défilé était curieux à comparer avec ceux que l'on place sur les scènes modernes; les costumes tenaient à la fois de la chevalerie, du temps de Henri III & de celui de Louis XIII, puis encore un peu d'autres époques, de toutes au reste, sauf de l'antiquité, — c'est ainsi que la Cour de Louis XIV avait entendu une fête grecque & en avait métamorphosé le style en faux moyen âge. Les tambours, fifres & trompettes portaient un uniforme taillé sur celui des gardes suisses; ils étaient au moins acceptables, abstraction faite de la couleur locale, tandis que les chefs du tournoi ressemblaient à ces chevaliers mystérieux des lithographies faites au commencement de notre siècle pour illustrer les scènes mélodramatiques, & dans lesquelles on voit des troubadours inconnus, venir, visière baissée, protéger la beauté & la vertu opprimées.

Un dernier mot à présent sur le décor de la bataille antique; c'est un des exemples les plus frappants du parallélisme des décorations de cette époque. Il représente une place publique entourée de gradins; l'architecture est de pierre, les ornements sont de bronze. Au-dessus des gradins sont des loges alternant avec des pilastres; tout autour, dans le haut, règne une énorme balustrade soutenue par des consoles du style le plus chargé, & ce n'est pas à cette architecture qu'on reprochera le manque de saillies. Au fond est une vaste arcade donnant entrée sur la place où est la statue de Mars; derrière encore, vient un portique à triple voussure superposée qui laisse voir la perspective en patte d'oie ordinaire & inévitable dans toutes ces décorations.

Tandis que les combattants dessinés dans le volume de M. de la Ferté sont du plus haut goût romantique dans le plus mauvais sens du mot, les combattants indiqués sur les planches de Torelli sont assez classiques, ils sont habillés « à » la romaine antique. » Les guerriers assistant à la fête sont vêtus de même & figurent, rangés sur les gradins, ayant chacun à ses côtés *une amie,* car Vénus a toujours adoré Mars, sous Louis XIV comme dans l'antiquité.

Avant d'arriver au dernier tableau, le drame ſe tranſportait dans le palais de Thétis dont l'architecture était faite de marbre rouge, avec de doubles piliers corinthiens, décorée partout d'argent étalé à profuſion, mis ſous toutes les formes: baſes, chapiteaux, corniches, trophées & vaſes. Chiron rencontre Pélée &, pour lui témoigner ſa joie, il appelle ſes académiſtes, donne ſes ordres, & le maître de ſon académie & douze de ſes diſciples organiſent une fête indienne. Ils ſont vêtus de pourpoints collants brodés d'or & d'argent en forme d'écailles, et de plumes de couleurs; leurs viſages teints de biſtre, & l'aſpect du coſtume rappellent ces négrillons du XVIIIe ſiècle que l'on plaçait comme porteurs de torchères dans les angles des appartements.

Les danſeurs avaient en main de petits tambours en forme de miroirs (des nacaires), & l'entrée était réglée comme ſuit :... « richement vêtu (le chef) M. de Heſſelin entra monté ſur un » chameau environné d'eſclaves noirs, de perroquets & de » ſinges. » Il danſa ſeul d'abord, puis il fit danſer les douze académiſtes parmi leſquels figurait le roi. — Se repréſente-t-on Louis XIV, avec la figure couverte d'une peinture noire & danſant une ſorte de « bamboula » nègre !

Thétis, qui ſurvient peu après, oppoſe un refus aux inſtances de Pélée; un truc curieux, pour la faire échapper à ſes pourſuites, la métamorphoſait en rocher; ſa tête ſeule ſortait du bloc de pierre. Mais touchée des ſerments de Pélée, elle conſent à devenir ſa femme & les derniers tableaux célèbrent le bonheur des époux.

Il eſt à remarquer dans les deſſins vus par nous, que plus le perſonnage devient important, plus ſon coſtume par la ſurcharge des ornements, s'éloigne de la vérité probable; ici Pélée, dans toute ſa ſplendeur, eſt vêtu comme le fut, plus d'un ſiècle plus tard, le commandeur de D. Juan de Da Ponte, avec un panache énorme tombant juſqu'à mi-dos.

Un ballet inaugurait les fêtes du mariage, & les planches de Torelli donnent un ſingulier renſeignement. On voit Hercule

au milieu des nymphes sur le devant de la scène; il danse avec elles; ce qui indiquerait que les tragédiens du temps, dans le théâtre italien, déclamaient, mimaient & dansaient tout ensemble. Les nymphes sont revêtues d'un costume antique très-bien dessiné. Comment l'artiste, qui avait disposé ces plis si élégamment, n'avait-il pas donné de meilleurs conseils pour les habits des dryades & ceux de tant d'autres personnages du drame singulièrement vêtus ?

Il y eut encore un divertissement qui enthousiasma le public; on vit une sarabande dansée par huit fillettes de dix à douze ans; elles s'accompagnaient de tambours de basque et de castagnettes; un eunuque les conduisait (le sieur Ribera), — c'étaient les petites Mollier, Taloit, Ribera, du Clou, Menard, Berthelot, de Verlu, Bouart; elles portaient un costume jaune & noir, une guimpe blanche & de hautes coiffures à plumes; ces jeunes danseuses s'acquittèrent si bien de leur rôle, que l'enthousiasme des assistants ne pouvait se contenir; chacun, selon Loret, devint amoureux de ces petits prodiges, & un peu plus, on eût enlevé les danseuses au lieu de les renvoyer à l'école.

Le dernier tableau qui devait réunir les amants, montrer la magnanimité de Jupiter, la bonté de Junon, faire briller la gloire du roi représentant la Guerre au milieu d'une auréole lumineuse, avait mis en réserve les plus riches effets. Tous les personnages sont réunis : Hercule a amené Prométhée délivré; ce dernier, pressé sans doute de s'habiller, a pris le premier costume qui lui est tombé sous la main, & a endossé le costume d'un Persan moderne, auquel il a ajouté un large manteau rouge (il faut passer cette fantaisie à un homme qui avait grelotté tant d'années sur le sommet du Caucase); Chiron est là avec sa croupe; Thétis a repris sa première forme. Six nues descendent alors en se développant du cintre jusqu'à la scène, chacune porte trois nymphes groupées & vêtues de riches habits. Le fond du palais de Thétis se voile de nuages, & lorsqu'ils s'écartent, deux perspectives se sont superposées

à la place de la colonnade du palais précédent. En haut eſt un palais d'or, avec l'orchestre des « intelligences céleſtes; » en bas, on aperçoit une grotte lumineuſe où ſe tiennent les nymphes; toutes attendent Junon & l'Hyménée, qui deſcendront du palais d'or, en marchant de nuages en nuages. Il y a déjà, en ce moment, environ ſoixante perſonnes ſur la ſcène. Eſt-ce tout? Non; les ſplendeurs doivent s'augmenter encore. La débauche de coſtumes, de couleurs & de lumière ſera complète.

Dans le ciel, en partant de la gauche, ſont les arts ſerviles :

La Guerre (le roi) avec un coſtume « couvert de petits » carrés de pierreries qui marquaient un corps de cuiraſſe à » l'antique & une cotte d'armes; ſon caſque avait pour crête » un affreux dragon qui vomiſſait des plumes bleues, iſabelle » & blanches. »

L'Agriculture (duc de Saint-Aignan), tenant une bêche à la main, en coſtume brodé d'épis d'or & de pierreries.

La Force (le duc de Damville), repréſentée par Hercule, vêtu d'un habit rouge & noir, d'une peau de lion en tiſſu d'or imitant le poil de la bête féroce.

La Chaſſe (ſieur de Lorges), avec un habit vert & argent & un dard à la main.

La Tapiſſerie (ſieur de Verpré), habillée de point de Hongrie or & ſoie. — L'Orfévrerie (ſieur Le Vacher), couverte de chaînes d'or & de bijoux. — La Navigation (ſieur Dolivet), vêtue de ſatin de Chine doré, coiffée d'un vaiſſeau, avec ſes mâts & ſon corps en or, ſes cordages en argent (coiffure qui était en avance d'un ſiècle). — La Chirurgie (ſieur Beauchamps), habillée couleur de feu, & portant à ſa ceinture les inſtruments les plus affreux ſervant aux opérations.

Vis-à-vis, ſur la droite, ſe tenaient, vêtues de riches costumes de cour de couleurs variées, & de coupe ſemblable à celui de Thétis, les dames repréſentant les arts libéraux :

Mme de Brancas, la Géométrie. — Mlle de Mancini, la Mu-

sique. — Mlle de Mortemart, la Dialectique. — Mlle d'Estrée, l'Astrologie. — Mlle de la Rivière-Bonnœil, la Grammaire. — Mlle du Fouilloux, la Rhétorique. — Mlle de La Loupe, l'Arithmétique.

Les costumes des femmes sont un peu lourds, mais n'ont rien d'extraordinaire; en revanche ceux des hommes, nous le répétons, sont bien singuliers; c'est le renversement de nos idées; de nos jours, tous les rôles des ballets sont joués par des femmes; ce système n'est pas très-moral, & le costume masculin, ainsi porté, a des indiscrétions avec lesquelles la vertu n'a rien à débattre, mais croit-on que l'usage de mettre des hommes en femmes à la cour de Louis XIV fût beaucoup plus moral ? nous en doutons fortement pour notre part, en considérant ces dessins coloriés qui semblent reproduire exactement les costumes du temps, & dans lesquels ces jeunes gens déguisés affectent les poses, les manières, les formes mêmes, le décolletage, la chevelure des femmes; les tendances efféminées sont si singulières que, par exemple, le roi, sur le corsage de son armure de la Guerre, possède deux rondelles pour envelopper les seins comme Minerve ou les Amazones; il eût été si facile de lui faire représenter un Guerrier au lieu de la Guerre!

Les dieux de l'Olympe ont aussi un costume de pure fantaisie. Le sieur Le Vert, en Vénus, porte une longue jupe verte, un corsage & un bas de saye rose & or; il est décolleté, avec une guimpe, & ses cheveux sont bouclés à la Sévigné. — Le sieur de Cambefort est en Pallas, avec cuirasse & panache. — Les sieurs Lallemand & Coulon, pages, en Circé & Diane. — Le sieur Le Lorrain en Cybèle, vêtue disgracieusement de vert & de jaune, & coiffée d'une citadelle. — Saturne (le sieur Hédouin) mérite qu'on le cite pour finir : il a transmis son costume au cortége du bœuf gras qui l'a conservé jusqu'à nos jours : maillot imitant le nu, jaquette blanche, & faux traditionnelle en main.

Afin de clore la soirée par une sorte d'apothéose, le fond du

théâtre s'ouvre au-deſſus des arts libéraux & ſerviles, & Junon deſcend ſur un nuage, « rien que de beau ne paraiſſait » en elle. » A ſes pieds le duc de Joyeuſe repréſentant l'Hyménée, ſous la forme d'un page couronné de fleurs, ſemble un petit Bacchus Pompadour; la machine vient rejoindre le plancher de la ſcène pendant le temps que, dans les hauts, ſe forme un palais extraordinaire : « Il était tout fait de pièces » de criſtal, dont les unes demeurées dans leur naturelle blan- » cheur, & aidées de l'artifice des lumières attachées par le » dehors exprimaient le beau feu des diamants, pendant que » les autres, avec des feuilles rouges, bleues, vertes & vio- » lettes, marquaient autant de rubis, de turquoiſes, d'émeraudes » & d'améthyſtes. » Huit Amours danſaient devant ce palais; c'étaient Monſieur, le comte de Guiche, le marquis de Villeroy, le petit comte de Saint-Aignan, le petit Raſſent, page de la chambre du roi, les jeunes Laleu, Brouart & Aubry. Ils avaient le corps nu, une jupe iſabelle brodée d'or & d'argent, une écharpe, un carquois & des ailes.

Après Junon, les mécaniques qui ſoutenaient les autres perſonnages s'abaiſſèrent à leur tour imperceptiblement; d'autres nuages ſortirent de partout, ſoutenant dans les airs Mars, Saturne, Vénus, Bacchus, Pallas, Diane, Cérès, Cybèle; Pluton ſurgit de terre & Neptune de l'onde, l'un ſur un char de feu, l'autre ſur une conque marine; & tous les dieux chantèrent, avec l'accompagnement des violons du roi, un air pour réjouir Thétis & Pélée.

Enfin Junon, l'Hyménée, les arts libéraux & les arts ſerviles, danſèrent la dixième & dernière entrée, à la ſuite de laquelle les danſeuſes « ſe démaſquèrent. « Doit-on conclure de ces derniers mots que les viſages étaient tous façonnés pour la circonſtance? Non, mais un certain nombre d'acteurs portaient des maſques pour danſer, c'eſt un fait certain à cette époque; il eſt probable que dans le Ballet de Thétis & Pélée, les hommes qui repréſentaient des rôles de femmes étaient maſqués, & cela expliquerait la gentilleſſe exceptionnelle &

l'air de famille, dont l'auteur des dessins de M. de la Ferté a affublé la physionomie des Néréides, Dryades & Furies.

Le spectacle des *Noces de Thétis* durait quatre heures; les costumes étaient au nombre de deux cent trente-trois, et

> . . . . . *jamais monseigneur Protée,*
> *Dont la fable est partout chantée,*
> *Ne fit voir en peu de moments*
> *Tant de merveilleux changements.*

Le succès fut si vif à la Cour que les représentations se continuèrent rapidement : « Dix fois n'ont pas été suffisantes » de satisfaire la curiosité du nombre infini de ceux qui se » pressaient pour en être les témoins, ce qui obligea Sa » Majesté de le redanser encore, pour ne pas faire dans un » si grand nombre d'heureux un petit nombre de misérables, » & pour donner à ceux qui y accouraient des provinces » éloignées, le contentement que ceux de la Cour & de Paris « ont déjà goûté. » Le roi, en 1654, dansa jusqu'à trois fois le ballet à succès :

> *Notre monarque prend la peine*
> *De danser trois fois par semaine,*
> *Son ballet, qu'on nomme, en vingt lieux,*
> *Le* Charmant paradis des yeux.....
>
> 25 avril, Loret.

La grâce du roi, la gentillesse de son frère étaient surtout admirées. Louis XIV avait alors seize ans, mais il paraissait en avoir vingt; c'était l'époque où il refusait de danser avec la princesse d'Angleterre qui n'avait que treize ans, en disant qu'il n'aimait pas les petites filles; il se plaisait mieux avec Mlle de Mancini, alors âgée de dix-huit ans. Mme de Motteville s'extasie sur la belle tournure du roi : ...« Depuis » la paix & son glorieux retour à Paris, il était augmenté en

» toutes chofes : fa belle taille & fa bonne mine le faifaient
» admirer, & il portait dans fes yeux & dans l'air de toute
» fa perfonne le caractère de fa majefté... »

Une auffi belle tournure ne pouvait manquer de féduire les cœurs, & il femble que ce fut à l'époque du *Ballet de Thétis & Pélée* que fe décidèrent les goûts voluptueux du roi. Car lors du *Ballet de la Nuit*, les vers de Benferade indiquent, tout en engageant les beautés de la Cour à aimer le roi, qu'il ne favait pas encore ce que c'était que l'amour. Louis XIV jouait un ardent ou feu-follet, & voici les envois que Benferade lui adreffait :

Objets charmants & doux
Beautés toutes parfaites,
Pour lui vous êtes faites
Comme il eft fait pour vous :
Mais courez pour lui plaire
Vite comme le vent,
On ne l'attrappe guère
Il va toujours devant.

Puis encore :

Mais certain petit Dieu que force monde adore,
Et que tout reconnaît,
La curiofité ne l'a pas prise encore,
De savoir ce que c'eft.

Donc, le *Ballet de la Nuit* conftatait, en 1651, la réserve du roi. — Les *Noces de Thétis* font de 1654, — &, en 1655, un an après, dans le *Ballet des plaifirs*, repréfenté le 4 février, Benferade changeait de langage & accufait une révolution complète dans la conduite du roi ; il lui difait :

Mais d'en ufer comme cela,
Et de courir par-ci par-là,

Sans vous arrêter à quelqu'une,
Que tout vous soit bon, tout égal,
La blonde autant comme la brune,
Ah! Sire, c'est un fort grand mal.

Il nous semble que Benserade employait là le langage des mères qui grondent leurs enfants tout en les trouvant adorables, & que, sous l'apparence d'un reproche, il adressait plutôt un compliment à Louis XIV, & l'engageait malignement à persévérer dans une voie sur laquelle il n'avait nul besoin d'être poussé.

CHAPITRE VII

Luxe des divertiſſements juſqu'au mariage du roi.
XERCÈS *(1660).*
La TOISON D'OR *(1660-1661).*
Les SAISONS *à Fontainebleau (1661).*
ERCOLE AMANTE *dans la salle des Machines aux Tuileries (1662).*

IL ne faut que médiocrement s'étonner de la profuſion des bijoux & des pierres précieuſes que nous avons indiquée à propos des divertiſſements de la Cour. Tout en faiſant une part à l'exagération, il faut ſe ſouvenir qu'il en était ainſi ſous les Valois, & même, dans des temps moins prodigues. On trouve, par exemple, en 1606, à Fontainebleau, le fameux habit de toile d'or violette que portait de Baſſompierre & qui produiſit tant d'effet; il était brodé de 50 livres de perles, & la broderie ſeule valait 14,000 écus. — En 1614, la reine Marie de Médicis aſſiſte à l'ouverture des États généraux, portant une chaîne tombant juſqu'à la ceinture, & un double cordon de jupe, tous deux en perles fines groſſes comme des noiſettes, & en 1626, le duc de Buckingham égrène les perles de ſon manteau & les ſème à la cour de France, où il trouve des gentilshommes pour les ramaſſer ſous ſes pieds.

Le luxe était pouſſé à l'excès dans les fêtes données par Mazarin; depuis 1643 qu'il avait acheté l'hôtel Tubœuf, & que le palais Cardinal était devenu le Palais-Royal, il s'était plu peu à peu à embellir ſa nouvelle demeure & à y offrir de ſplendides réceptions. La *Muse hiſtorique* de Loret en parle pluſieurs fois.

En 1655, par exemple, dans ce palais inachevé mais déjà ſplendide, le cardinal invita la famille royale & le duc de Mantoue à un repas avec concert. Les nièces de Mazarin faiſaient le plus bel ornement de la fête.

Les symphonies ſe faiſaient entendre de loin en loin, réjouiſſant merveilleuſement les auditeurs.

Il y avait, outre la muſique royale prêtée pour cette occaſion, des artiſtes célèbres, tels que La Vareyne, « qui chante » comme une ſirène » (la rime était inévitable), & la ſignora Anne, dont le talent faiſait alors fureur. On voit au reſte que Roſe, ſecrétaire de Son Éminence, bourra ſingulièrement Loret de toutes les excellentes choſes qu'il put trouver; il le choya comme on doit le faire de tout critique à la mode, & lui ferma ſi bien la bouche avec des ſucreries, que Loret ne put dire autre choſe que des louanges.

En 1658, le 7 avril, Mazarin donna encore une fête plus extraordinaire dont l'ordonnance conſtituait pour les aſſiſtants une réelle miſe en ſcène & un ſpectacle amuſant.

Bien qu'il habitât au Louvre, il avait préparé dans les appartements de ſon palais une loterie de plus de 500,000 écus de pierreries, bijoux, chinoiſeries & objets galants, rangés ſur des tables & des dreſſoirs magnifiques. Leurs majeſtés, Monſieur, la reine d'Angleterre, ſa fille, Mlle de Montpenſier, aſſiſtaient à la ſoirée; le gros lot était un diamant de 4,000 écus.

Le goût de la repréſentation était tellement inné dans toutes les circonſtances de la vie de cette époque, que l'on expoſait comme ſur un théâtre les mariées, ſoit après les noces, ſoit après leurs couches, & voici par exemple la deſcription du lit qui ne ſervit qu'une ſeule fois à Marie de Mancini, à

Rome, lors des relevailles de ſes premières couches : « C'était » une eſpèce de coquille qui ſemblait flotter au milieu d'une » mer, ſi bien repréſentée, qu'on eût dit qu'il n'y avait rien » de plus véritable & dont les ondes ſervoient comme de ſou- » baſſement. Elle eſtoit ſoutenue par la croupe de quatre » chevaux marins montés par autant de ſirènes, les uns & les » autres ſi bien taillés & d'une manière ſi propre & ſi bril- » lante de l'or, qu'il n'y avait pas d'yeux qui n'y fuſſent » trompés... Dix ou douze Cupidons eſtoient les amoureuſes » agraffes qui ſouſtenaient les rideaux d'un brocard d'or très- » riche... » Cet uſage d'un lit de théâtre, uſage tranſmis au reſte par les ſiècles paſſés, ſe perpétua longtemps ; Saint-Simon en parle dans ſes Mémoires lors de ſon mariage avec Mlle de Lorge l'aînée. Peu à peu le lit devint moins pompeux & finit par ſe métamorphoſer en chaiſe longue, ſous Louis XV,

Mais ces détails ſur la vie privée des grands nous ont détourné des ballets du règne de Louis XIV; ils étaient ſi nombreux, qu'on peut difficilement les compter, & leur ſeule énumération ferait d'une grande monotonie. On trouve une fréquente uniformité dans les matériaux mis en œuvre pour la longue ſérie de ces ballets repréſentés depuis 1654 jusqu'aux grandes fêtes de Verſailles. On répétait les mêmes entrées, on choiſiſſait les mêmes ſujets dans l'antiquité : les romans célèbres, la philoſophie, la nature ; c'étaient des allégories & des flatteries perpétuelles, entremêlées parfois de maſcarades bouffes. L'argent dépenſé faiſait paſſer la pauvreté des inventions.

Un événement fit cependant diverſion en 1655 & 1656 aux danſes de la Cour : ce fut l'arrivée en France de la reine Chriſtine; elle devint un élément curieux au milieu des plaiſirs, des guerres & des querelles des Janſéniſtes. Le ballet d'*Alcidiane* en 1658 (ce ballet à propos duquel, raconte-t-on, Lully ne craignit pas de faire attendre le roi), dans lequel les courtiſans étaient cependant habillés d'étoffes d'or, ne fut guère remarquable que par la préſence de cette même Chriſ-

tine; c'était le 24 février 1658, &, pour la première fois, elle reparaissait à la Cour depuis le meurtre de Monaldeschi; elle quitta la France peu de jours après pour se retirer à Rome. On comprend que sa vue dut causer une certaine sensation.

On fit un tel abus des ballets, que les noms commencèrent à manquer, & l'on répétait les titres comme les inventions elles-mêmes.

Les envois étaient toujours de Benserade. « Faire les vers » d'un ballet du roi, était une fortune que les poëtes devaient » autant briguer que les peintres font du tableau du Mai qu'on » présentait à Notre-Dame. » Benserade fut un des rares poëtes auquel sa muse rapporta quelque profit durable; ses flatteries & ses plaisanteries douces plaisaient à chacun, & Senecé put mettre plus tard sur sa tombe :

Ce bel esprit eut trois talents divers,
Qui trouveront l'avenir peu crédule.
De plaisanter les grands il ne fit point scrupule
Sans qu'ils le prissent de travers.
Il fut vieux & galant sans être ridicule,
Et s'enrichit à composer des vers.

Boileau fut pour Benserade plus sévère que Senecé; il écrivit, à peu près à l'époque qui nous occupe, quelques vers dont la hardiesse paraît singulière & dont le dernier trait eût prêté malignement à l'allusion, s'il eût été décoché quelques années plus tard, après le *Carrousel* de 1662 : Boileau se plaint de

..... cet amas d'ouvrages mercenaires,
Stances, odes, sonnets, épîtres liminaires,
Où toujours le héros passe pour sans pareil,
Et, fût-il louche & borgne, est réputé Soleil.

Pour en finir avec les ballets de la minorité du roi, avec

ce genre de repréſentations qu'on pourrait qualifier de : ballets du vieux ſtyle, par rapport à ceux qui ſuivront, nous montrerons quel était alors l'idéal ſingulier d'un parfait amateur de la Cour.

Le 11 février 1657, pendant que le roi danſe pour la quatrième fois le ballet de l'*Amour malade,* l'abbé de Marolles, qui l'a déjà vu trois fois & trouve que c'eſt aſſez, reſte enfermé dans ſon appartement & paſſe ſon temps à écrire le deſſein d'un ballet : *Le Temps,* — ſujet qu'il conſidère comme nouveau, qu'il développe à outrance, qu'il pourlèche avec amour, en l'entourant de méchaniques, en l'ornant d'entrées & des coſtumes les plus ingénieux.

Le Temps, ſuivi du Jour & de la Nuit, ouvrait la ſérie de trente entrées ſucceſſives que nous ne pouvons tranſcrire ; il amène avec lui les vieilles monarchies diſparues, & doit être repréſenté par un vieillard robuſte & vigoureux, à longue barbe, avec une robe de couleur changeante, « car il eſt fort changeant », — des ailes au dos & aux pieds, « car il va ſort vite », — un globe céleſte ſur la tête, des ciſeaux à la ceinture— & des trames de laines de couleurs différentes ſur un dévidoir devant lui ; « il en fait des pelotons » qu'il jette dans ſa robe après les avoir coupés avec ſes ciſeaux.

Le Jour ſera repréſenté ſous la figure d'un adoleſcent de douze ans, habillé de ſatin blanc, avec un maſque d'or, une couronne de rayons, une fraiſe de fleurs diverſes, un arc & des flèches d'or & une ceinture d'or qui le lie au char du Temps.

La Nuit, pour faire contraſte, eſt une fille de douze ans, coſtumée en « Moriſque, avec une robe noire traînante, une couronne d'étoiles, un collier & une ceinture d'argent, un arc & une flèche du même métal. »

Le ballet, en trois actes, paſſait en revue les ſiècles, les peuples, les aſtres, les ſaiſons, les philoſophies & la Nature entière.

Il n'y avait rien d'original dans ces imaginations ; on y

trouve toutefois un élément nouveau; l'abbé de Marolles admet, pour représenter un grand nombre de personnages, la présence des femmes dans ce ballet du *Temps,* qui eût réalisé pour son auteur un type accompli. Nous laisserons là ces excentricités puériles; un fait théâtral important allait d'ailleurs se présenter. Nous voulons parler de la *Pastorale comique* jouée au château d'Issy en 1659. Cette représentation, qui eut une grande influence sur le développement de l'opéra, dut son succès à la sobriété même de sa mise en scène; après tant de machines, de splendeurs, il semble que les yeux se reposerent à regarder le simple cabinet de verdure que représentait le théâtre, & dans lequel se passait une action répondant à la naïveté du décor.

Peu de temps après, l'année suivante, en 1660, la paix avec l'Espagne & le mariage du roi allaient aussi modifier, jusqu'à un certain point, le genre des divertissements; la présence d'une jeune reine, au milieu d'une Cour élégante, le sentiment de bien-être résultant d'une paix longtemps attendue, vinrent donner aux plaisirs un entrain nouveau & créer dans les spectacles de la Cour une époque spéciale, qui, tout en conservant quelques traces des éléments dramatiques & des ballets de la minorité du roi, a cependant un caractère propre qui subsistera jusqu'aux premières fêtes auxquelles collaboreront Molière & Lully.

Lorsque les jeunes époux furent arrivés à Paris, ils assistèrent à quelques représentations dont la plus importante fut celle du *Xercès* de Cavalli; elle devait avoir lieu dans la salle des Machines, aux Tuileries, mais cette salle n'ayant pas été terminée assez vite, force fut à la Cour de se rabattre sur celle du Petit-Bourbon.

L'intrigue du nouvel opéra roulait sur les amours de Xercès & de Romilde, fille du roi d'Abydos; Xercès aime Romilde qui ne l'aime pas & en aime un autre; & à côté de

Romilde ſe trouve Amaſtris, fille du roi de Suſie, qui aime Xercès & que Xercès n'aime pas à ſon tour. Selon la mode de toutes ces pièces, les événements s'accompliſſent dans un monde ariſtocratique, plein de têtes couronnées ; il fallut l'arrivée de Molière pour faire accepter les types de la bourgeoiſie dans la haute comédie. Amaſtris pourſuit Xercès qui n'en peut mais; celui-ci ſe débat dans l'intrigue comme un niais de mélodrame, tantôt pourſuivi par une lettre, tantôt pourſuivant cette lettre, ſucceſſivement attribuée à tous les perſonnages. Cependant tout finit bien : Romilde épouſe ſon amant, & Xercès épouſe Amaſtris.

La miſe en ſcène de cette pièce n'avait rien de particulièrement nouveau. Cependant nous devons parler de la ſingulière coupe de compoſition qui, pour ſe conformer à l'uſage de la Cour, & ſéparer chaque acte par des danſes, intercala, dans *Xercès*, ſix intermèdes bizarres étrangement mêlés aux perſonnages, à l'intrigue & aux coſtumes. Ces ſix intermèdes furent : 1° Les Baſques ; — 2° les Payſans danſants à l'eſpagnole, ce qui était de circonſtance; — 3° Scaramouche avec des Trivelins & des Polichinelles ; — 4° un patron de vaiſſeau, avec des eſclaves portant des ſinges, & des matelots jouant de la trompette marine; — 5° des Mataſſins, cette danſe militaire ſi fort à la mode en France depuis le XVIe ſiècle; — 6° enfin, Bacchus, ſylvains, bacchantes & ſatyres, jouant de toutes ſortes d'inſtruments & danſants. Ce ſixième intermède fermait la ſoirée.

Parmi les différentes fêtes données en France à propos du mariage du roi, on remarqua les repréſentations de la *Toiſon d'or* de Corneille, jouée d'abord, en 1660, en Normandie, chez le marquis de Sourdéac, au château du Neubourg, puis l'année ſuivante, en 1661, ſur le théâtre du Petit-Bourbon, par les comédiens du Marais. Ce fut le ſecond exemple (*Andromède* était le premier) d'une féerie bien écrite & dont la poéſie pouvait être écoutée ſans regarder les décors. De grands préparatifs avaient été faits pour cette pièce, dont le

prologue fit allusion au mariage du roi (le Lys) avec l'infante (la Toison d'or) :

Les comédiens du Marest
Font un inconcevable aprest,
Pour jouer, comme une merveille,
Le Jason de monsieur Corneille.

(Loret, 19 février 1661.)

Une partie du prologue était à la louange du cardinal Mazarin, & les vers qui le célèbrent existent dans la première édition du *Dessein de la Toison d'or ;* Corneille les supprima par la suite ; il n'était pas né flatteur, & ses rapports avec les deux cardinaux qui gouvernèrent la France au XVIIe siècle sont singuliers. Des discussions à propos du *Cid,* il resta toujours un vieux levain normand contre le premier cardinal ; bien que selon les paroles qu'on lui prête, Richelieu lui eût fait « trop de bien pour en dire du mal, & trop de mal pour en dire du bien, » Corneille prit un terme moyen ; il garda le silence & se vengea, on pourrait dire négativement, en ne plaçant pas une seule fois, même à propos du siége de La Rochelle, le nom de Richelieu dans les vers écrits à la gloire de Louis XIII sur la demande de Louis XIV.

Quant à Mazarin, il ne fut guère mieux partagé ; Corneille avait parlé de lui comme nous le disons, dans le prologue de la *Toison d'or;* il l'avait même traité de « fameux cardinal, » il disait par la voix de la Paix parlant à la France :

. . . . . .

Voy cette âme intrépide, à qui tu dois l'honneur
D'avoir eu la victoire en tous lieux pour compagne,
Avec le grand démon d'Espagne
De l'un & l'autre État concerter le bonheur.

Mais ces vers furent supprimés par l'auteur, qui prouva, au

reſte, dans ce même prologue de la *Toiſon d'or*, combien il était peu courtiſan. Au rebours de Benſerade qui, dans le ballet de la *Nuit*, avait exhorté Louis XIV à aller juſqu'à Conſtantinople détruire l'iſlamiſme, Corneille oſa repréſenter la France fatiguée de la Guerre & diſant à la Victoire :

A vaincre tant de fois mes forces s'affoibliſſent,
L'État eſt floriſſant, mais les peuples gémiſſent,
Leurs membres décharnés courbent ſous leurs hauts faits,
Et la gloire du trône accable les ſujets.

Le roi ſe ſouvint peut-être à contre-cœur de ces vers, & il fallut ceux que Corneille lui adreſſa en remercîment, à propos de *Sertorius*, pour qu'il oubliât cette leçon.

Quoi qu'il en ſoit, le ſuccès d'*Andromède* avait engagé Corneille à perſiſter dans le genre des pièces à machines, & l'inſiſtance qu'il apporte à indiquer les effets dans quelques circonſtances du drame prouve qu'il attachait une aſſez grande importance aux ſurpriſes ménagées par lui pour les yeux.

Le prologue montrait, au-deſſus d'une ville en ruines, effondrée par les machines de guerre, le ciel s'ouvrant, & Mars, un pied en l'air, l'autre poſé ſur ſon étoile, deſcendait & remontait en parlant. Les décors des premier & deuxième actes repréſentaient des jardins ; Iris, ſur ſon arc-en-ciel, Junon & Pallas ſur des chars, parcouraient l'eſpace, & Corneille a grand ſoin de dire que les chars ſe croiſaient. A la fin du deuxième acte, le jardin diſparaiſſait ſous les flots roulés par la rivière du Phaſe (effet de ſcène qui nous paraît avoir employé, pour ſe produire, les machines d'Andromède ; ſeulement, au lieu de la mer, ici c'était une rivière). Le palais d'Acetès ſuccédait au torrent ; palais tout doré, tout ſculpté, orné de ſtatues & de bas-reliefs, dans lequel la perſpective trop régulière tourne à l'abus ; cette répétition, toujours poſſible à l'infini, d'un même motif de décoration, rappelle déſagréablement l'effet des glaces placées en face les unes des autres

chez les restaurateurs de nos boulevards. A partir du troisième acte, les surprises mécaniques se succédaient presque sans interruption. Médée faisait changer le palais d'Acètès en un amas de monstres; puis vient un désert, au-dessus duquel apparaît, dans les airs, le palais de Vénus, tout construit en gaze d'or. L'Amour en sort; il vole, non latéralement d'une coulisse à l'autre, mais perpendiculairement, vers les spectateurs, « ce qui n'a point encore été pratiqué en France de » cette manière », ajoute Corneille.

Au cinquième acte se trouvait une scène, qui, nous croyons, n'a jamais été imitée. Médée, assise sur le dragon gardien de la Toison d'or, est à mi-hauteur de la scène. Zéthès & Calaïs, avec des ailes au dos, suspendus en l'air, attaquent le monstre conduit par Médée; les artistes déclamaient alors, tout en se mouvant avec leurs « méchaniques. » Au-dessous d'eux, Orphée, chantant, exhorte Zéthès & Calaïs au combat. Pour finir, la forêt où a lieu la lutte s'ouvre : le palais du Soleil en sort; le palais roule vers le public, puis s'élève au-devant du palais de Jupiter qui apparaît dans le haut. Il y avait donc là un triple aspect du décor : en bas, la forêt sombre; au-dessus, le palais du Soleil scintillant; plus haut encore, le palais de Jupiter rutilant, fulgurant.

La *Toison d'or* fut la merveille de la cité; on la reprit plus de vingt ans plus tard, à Rouen, en 1683, &, malgré le temps écoulé, l'effet de ses curieuses machines fut aussi grand que dans l'origine.

Mazarin mourait peu de jours après la première représentation de la *Toison d'or,* le 9 mars. La Cour alla cette année s'établir à Fontainebleau, & l'on ne pensa guères au ministre défunt. Dans l'entourage du roi & de la reine, il y avait plusieurs jeunes ménages; l'amour devint l'unique préoccupation de tous les courtisans délivrés des complications politiques de la Fronde, & les intrigues allèrent si bien leur train, que sauf la reine-mère & la jeune reine, peut-être tous étaient engagés dans quelque roman de cœur. Partout on s'amusait,

ſur la terre, ſur l'eau, dans les appartements, dans les bois ce n'était que chaſſes, repas & feux d'artifice.

L'abbé de Choisy parle avec enthouſiaſme des quelques mois que paſſa la Cour à Fontainebleau.

Mme de Motteville raconte à ſon tour que les fêtes prirent une allure momentanément myſtérieuſe & quaſi champêtre, qui n'excluait cependant pas le luxe. La nature y devint un raffinement. Par ſuite de l'inclination « qui portoit un prince de » vingt-deux ans à ſe divertir (le roi), & une princeſſe de » ſeize à dix-ſept ans à ſuivre ſon exemple (Madame), les » plaiſirs de jour, les repas ou les promenades juſqu'à deux » ou trois heures après minuit dans les bois, commencèrent » de s'introduire & de ſe pratiquer d'une manière qui avait » un air plus que galant, & où la volupté paraiſſoit devoir » bientôt corrompre une vertu qui avait été admirée. »

Ce fut le moment où ſe nouèrent les intrigues du roi avec Mlle de la Vallière, & celles de Madame d'Angleterre avec le comte de Guiche. Mme de La Fayette, qui en parle, nous a laiſſé un curieux détail ſur la miſe en ſcène du *Ballet des Saiſons,* repréſenté au milieu de tous ces galants myſtères : « L'on répétoit, dit-elle, alors à Fontainebleau, un ballet que » le roi & Madame danſèrent, & fut le plus agréable qui ait » jamais été, ſoit par le lieu où il ſe danſoit, qui était le bord » de l'étang, ou pour l'invention qu'on avoit trouvée de faire » venir du bout d'une allée le théâtre tout entier, chargé » d'une infinité de perſonnes qui s'approchoient inſenſi- » blement, & qui faiſoient une entrée en danſant ſur le » théâtre. » Il y avait là une idée nouvelle dans la façon dont la lourde machine roulait, pouſſée en avant ſans qu'on aperçût les reſſorts qui la faiſaient mouvoir.

On ſe ſervit auſſi du grand canal pour y donner des fêtes en bateau. Dès l'année 1642, Corneille, dans le *Menteur,* nous avait appris que ce genre de divertiſſement était à la mode. Dorante parle de cinq bateaux commandés ſur ſon

ordre, dont les quatre premiers étaient pleins de violons, luths & voix, flûtes & enfin hautbois ;

Le cinquième était grand, tapissé tout exprès,
De rameaux enlacés, pour conserver le frais,
Dont chaque extrémité portoit un doux mélange
De bouquets de jasmin, de grenade & d'orange.
. . . . . , . . . En ce lieu de délices,
On servit douze plats.....

Car la nourriture n'était jamais oubliée, & l'on mangeait beaucoup sous le règne du grand roi.

La fête de Vaux, dont les descriptions sont trop connues, fournit, à la même époque, un splendide modèle de ces divertissements où la campagne, déguisée richement, devenait le prétexte de mille adroites surprises. Pour la représentation des *Fâcheux*, par exemple, petite pièce dans la grande plus grave qui se jouait chez Fouquet, le théâtre était dressé dans le jardin, & le décor était orné de fontaines véritables & de vrais orangers; une grande conque découvrant une naïade, s'ouvrait au milieu des jets d'eau; puis autour d'elle, sortant du tronc des arbres & des piédestaux des statues, surgissaient des dryades, des faunes & des satyres.

Ce fut enfin pendant l'hiver qui suivit le séjour à Fontainebleau & l'accouchement de la reine, que fut joué l'*Ercole amante* de Cavalli, avec des entrées de ballets ajoutées par Lully; la salle des Machines, aux Tuileries, se trouvait enfin prête, & cet opéra, réellement complet, trop complet même, car il contient une exubérante abondance de décors, changements & mécaniques, l'inaugura royalement. Le roi avait soigné à tel point l'éclat de cette représentation qu'il avait écrit au duc de Toscane pour lui réclamer des chanteurs qui se trouvaient en vacances à Florence; au reste, à cette époque, Louis XIV se préoccupait tellement de théâtre qu'il demanda aussi au duc de Parme de lui procurer un bon Arlequin.

Ercole amante fut joué le 7 février 1662. Un prologue important avait été, comme les ballets, ajouté à l'œuvre primitive; le roi & la reine y figurèrent; ce fut, nous croyons, la ſeule fois que Leurs Majeſtés parurent enſemble ſur un théâtre; le roi continua à y danſer ſeul, & ſes maîtreſſes ou les dames réputées telles prirent à l'avenir la place de la jeune reine.

Camille Lilius, auteur du prologue, avait rattaché la famille royale de France aux grandes familles envoyées par Nerva & Trajan, hors de Grèce & d'Aſie, régner ſur les Barbares de l'Occident ſoumis aux Romains; le commentateur avait réduit à un certain nombre de ſouches les familles royales & impériales d'Europe provenant de la même ſource, & ce furent ces familles entourant celle de France, & formant avec elle un total de quinze, qui furent perſonnifiées dans le prologue. Le théâtre repréſentait des rochers abrupts à droite & à gauche, laiſſant voir entre eux la mer juſqu'à l'infini; Diane apparaiſſait en l'air ſur une machine en forme de lune qui groſſiſſait peu en peu, s'ouvrait, & laiſſait apercevoir les quinze familles royales qui, ſur l'invitation de Diane, deſcendaient offrir leurs hommages aux nouveaux époux avec l'Amour & l'Hymen. La mer ſe retirait pour laiſſer ſe poſer ſur la ſcène la machine de Diane; alors la déeſſe ordonnait à Hercule (le roi ſymboliſé) d'apparaître & de procéder à ſes travaux, lui promettant qu'il épouſerait la Beauté (ſymboliſant la reine); le prologue retardait à peu près de deux années; mais la faute en avait été aux architectes, & il fut le bienvenu malgré son manque d'à-propos. Après l'apparition d'Hercule & le diſcours de Diane, la mécanique remontait au ciel pendant que quatorze fleuves français, couchés à terre, chantaient un chœur (ajouté) pour célébrer la naiſſance du Dauphin. Dans ce tableau, le roi perſonnifiait la maiſon de France, — & les familles royales étaient repréſentées par Mademoiſelle, les comteſſes de Soiſſons, d'Armagnac & de Guiche, les ducheſſes de Luynes, de Sully & de Créquy, Mlles d'Alençon, de Valois, de Nemours, d'Aumale, de Mortemart, Des Autels.

Le premier acte se passait dans un grand paysage où l'on apercevait dans le lointain le palais royal de d'Eocalie; Hercule aime la jeune Yole, & Vénus descend dans une machine traînée par des colombes pour protéger leurs amours. Junon, au contraire, dans son char éternellement attelé de ses deux paons, les écoute d'un nuage, & veut traverser leurs projets.

Dans le second acte (palais du roi), Déjanire, envoyée par Junon, se présente déguisée en petit paysan; puis elle se rend dans la grotte du Sommeil où s'est réfugié Hercule; Junon lui fait voir Déjanire & l'enlève au-ciel pour préparer sa vengeance; le Sommeil, lui aussi, descendait auprès d'Hercule, & remontait dans les nuages après l'avoir endormi.

Le troisième acte nous paraît plus animé que les deux premiers; le décor représentait un jardin superbe où Hercule doit se rencontrer avec Yole & voir aussi Vénus qui les protége; cette dernière fait apparaître un lit de fleurs magiques dont l'influence fait consentir Yole à aimer Hercule. Mais à ce moment, Junon survient, & l'acte se termine au milieu des querelles de Vénus, de Junon, d'Hercule & de son fils Illus, que Junon a amené, & qui aime Yole & en est aimé. Illus se voit enfermé par son père dans une tour, au milieu de la mer.

Le quatrième acte se passe sur les eaux. La tour d'Illus est au milieu de la scène, isolée du rivage. Un page en sort dans une légère barque pour porter à Yole une lettre de son amant; mais la mer se soulève, engloutit la barque, & à cette vue, Illus, au désespoir, se précipite dans les ondes. Junon, toujours aux écoutes, apparaît dans les nuages, le sauve & remonte au ciel en ordonnant aux Zéphyrs de porter Illus au rivage.

Un changement à vue faisait surgir devant les yeux des spectateurs des tombeaux entourés de cyprès; Yole & Déjanire, dédaignée par Hercule, se rencontraient dans ce lieu funèbre pour offrir un sacrifice. Yole évoquait l'ombre de son père, Eutyre, tué par Hercule; l'ombre dissuadait sa fille d'épouser le héros, & Yole & Déjanire consentaient enfin

à ce que Lycas, perſonnage entrevu dans les actes précédents, donnât à Hercule la tunique de Neſſus pour le guérir de ſa paſſion.

Le cinquième acte comprenait deux tableaux ; un enfer ſplendide (celui qui, ſuivant la tradition, aurait ſervi plus tard pour *Psyché)* ; les victimes qu'Hercule avait fait deſcendre aux Enfers, ſe réjouiſſaient du mal qui allait lui arriver; Pluton, qui avait été contraint de lui livrer Alceſte, eſt auſſi charmé de ſe voir vengé. — Puis l'Enfer cédait la place au temple de Junon. Hercule ſe préſente pour épouſer Yole; il revêt la tunique & entre en fureur; il veut ſe tuer, quand Jupiter, ſurvenant dans une gloire, l'enlève au ciel & lui fait épouſer la Beauté. Illus & Yole, reſtés ſur terre, ſe marient ſans oppoſition des dieux.

Pour avancer plus rapidement dans l'analyſe de ce drame aſſez embrouillé, nous avons à deſſein omis de parler des intermèdes. Voici quels ils étaient :

Après le premier acte, lorſque Junon remontait au ciel au milieu des éclairs, il y avait un ballet de foudres & de tempêtes. — Après le deuxième acte venait un ballet des ſonges, ceux qui avaient aidé à endormir Hercule. — L'intermède qui ſuivait le troiſième acte était aſſez bien trouvé; les fleurs du jardin, les ſtatues s'animaient & danſaient une grande entrée. — La fin du quatrième acte amenait le ballet le mieux réuſſi, qui frappa beaucoup le public. C'était, après l'apparition d'Eutyre, dans le décor des tombeaux. Il y eut une entrée effrayante de fantômes ſous la forme de demoiſelles, vieilles & laides; l'envoi qui accompagne le divertiſſement eſt peu galant & allait bien dans une Cour où la jeuneſſe & la beauté brillaient partout aux premiers rangs. « Mettez-moi, dit le poëte :

Mettez-moy d'un côté quatre ſpectres d'Enfer,
De l'autre nombre égal d'antiques demoiſelles,
De celles que l'on croit faites par Lucifer

Pour la damnation des Jeunes & des Belles,
Joignez bien ce troupeau dont je vous fais le plan,
Je le donne au plus fin qui soit dans le royaume,
De pouvoir desmêler dans l'espace d'un an,
Quelle est la demoiselle & quel est le fantosme?

Après cet intermède il y avait au cinquième acte, dans l'Enfer, le ballet des Démons, avec douze Furies conduites par Pluton & Proserpine. Le roi dansait Pluton.

Puis après le drame, les entrées se succédaient plus nombreuses. La huitième entrée (car les intermèdes précédents en formaient sept) étaient dansées par les Sphères, les Influences & les Étoiles. — La neuvième, par Mars (le roi) & les grands capitaines de tous les temps. — La dixième était un ballet bouffe intitulé *la Lune & les Pèlerins*, où sans doute il devait y avoir des effets d'ombres portées.

Venaient encore les entrées de Mercure & les Charlatans, — de Vénus & des Plaisirs, — de Saturne & de ses enchantements, — de la Nuit avec les douze Heures sombres, les Étoiles & l'Aurore, — du Soleil & des douze Heures de jour, avec le roi en *soleil*, & nous soulignons le mot, parce que c'est la première fois que Louis XIV est désigné sous ce nom de Soleil; jusqu'ici, dans le même emploi éclatant, il s'était appelé Apollon.

La dix-huitième & dernière entrée, les Étoiles, était dansée par toutes les dames de la Cour, & formait ballet final.

Il devait y avoir dans toute cette mise en scène bien des effets que la Cour avait déjà vus, mais tout était neuf & brillant, & fit autant de plaisir que si tout était inédit dans les prestiges des décors, de la lumière & des machines.

L'ampleur d'*Hercule* comme opéra est remarquable pour le temps, & les rôles qu'y jouait le roi accusent les curieuses tendances d'ostentation de cette Cour toute de cérémonial, d'étiquette & d'emphase excessifs.

Le triomphe de la soirée était pour la machine de l'Har-

monie du ciel enlevant Hercule avec la Beauté; il y avait plus de cent perſonnes ſoulevées là d'un ſeul coup, & au preſtige de la mécanique ſe joignait celui de la flatterie enveloppée ſous une forme galante. Mlle de La Vallière était la ſecrète héroïne de toutes les fêtes, & les alluſions lancées à la force du roi, à la beauté de la reine, laiſſaient bien d'autres choſes encore ſous-entendues, & permettaient aux eſprits d'attribuer une part de tous ces compliments à des perſonnes moins officielles, mais en réalité auſſi puiſſantes que les têtes les plus ſouveraines.

La muſique des intermèdes ſe reſſentit elle-même des allures pompeuſes de cette ſoirée exceptionnelle & ce fut, nous croyons, dans *Hercule amoureux* que furent pour la première fois employées avec ſuite les timbales dans l'orcheſtre.

Hercule amoureux, tout en appartenant comme forme à l'opéra de l'avenir, avait encore aſſez des anciens ballets par ſes intermèdes pour être conſidéré comme leur digne couronnement; il acheva la métamorphoſe du genre. La période de 1663 à 1668 vint, avec l'*Impromptu de Verſailles*, donner aux fêtes une phyſionomie un peu plus littéraire; malgré la peine qu'il avait à ſe plier à des babioles de cour, Molière le mit de la partie, car le roi le voulait.

On vit encore cependant ſurgir quelques ballets de l'ancien ſtyle, car une forme théâtrale a toujours la vie dure.

L'année 1663 fut ſignalée à la Cour par les débuts de Mlle de Sévigné, qui avait alors quinze à ſeize ans, & fit fureur par ſa beauté malheureuſement trop régulière & d'une froideur de glace. Ce fut en janvier 1663 qu'elle parut pour la première fois dans le *Ballet des Arts*, où le roi danſait un berger & elle une ſuivante de Minerve (Madame). Elle était habillée en amazone. Benſerade lui décocha aſſez indiſcrètement un envoi fort leſte, dans lequel, rappelant la coutume prêtée aux amazones de ſe brûler un ſein pour tirer plus aiſément de l'arc, il s'étonne des rondeurs égales que laiſſait apercevoir Mlle de Sévigné.

Dans ce *Ballet des Arts,* Benserade semblait prévoir pour Mlle de Sévigné une protection royale qui ne se produisît point; il était au reste d'une rare adresse dans ses allusions, & celle faite à propos des amours de Mlle de La Vallière, dans l'envoi qu'il lui adresse à elle-même, en est la preuve. Mlle de La Vallière jouait une bergère; le poëte lui dit :

Je ne pense pas que dans tout le village
Il se rencontre un cœur mieux placé *que le tien.*

En 1664, au mois de février, les *Amours déguisés,* ballet dont Loret donne une trop longue description, vit encore briller la beauté de Mlle de Sévigné, à la réputation de laquelle l'esprit de sa mère ajoutait encore de l'éclat. Loret, après Benserade, lui décoche aussi un compliment, aussi direct mais plus convenable dans la forme :

Si quelqu'un venoit me dire,
Et fût-ce le roi notre sire,
As-tu rien vu de plus mignon?
Je lui dirois hardiment — non.

Ce : « fût-ce le roi notre sire » semble indiquer que Louis XIV parut un moment amoureux de la belle danseuse, qui jouait dans les *Amours déguisés* le rôle d'une nymphe maritime.

Ce ballet précéda de peu les grands divertissements de Molière; car, le 7 mai de la même année, commencèrent les *Fêtes de l'Ile enchantée,* fêtes singulières, en ce sens que, cette fois, aucune dame de la Cour ne figura dans les représentations; les seigneurs seuls y furent acteurs, & les dames demeurèrent simples spectatrices : c'était galanterie pure.

CHAPITRE VIII

Mise en scène des fêtes dites de Versailles (1662 à 1668).

La PRINCESSE D'ÉLIDE *(1664).*
GEORGES DANDIN *& les* FÊTES DE BACCHUS *(1668).*

LES années qui suivirent le mariage du roi virent encore s'opérer une modification nouvelle & importante dans les divertissements de la Cour; la fiction seule ne fut plus suffisante; il fallut un mélange de réalité & de fiction dans lequel les grands de la Cour pussent conserver une partie de leur personnalité, tout en y ajoutant un éclat de convention; & comme la Cour ne pouvait passer sa vie sur les planches d'un théâtre, la vie de chaque jour devint théâtrale; la simplicité fut l'exception. Les cortéges, fêtes, carrousels se succédèrent sans relâche; le goût se corrompit, car une seule personnalité domina tout, celle du roi; tout devint à la Louis XIV, & lorsque l'Académie royale de musique ouvrit ses portes, le travail de métamorphose était accompli; Persée, Atys, Théfée, se murent dans un monde de fantaisie, fabriqué sous la pression de la puissance du roi, de ses succès militaires, de ses flatteurs & de ses amours, & furent entourés d'une mise en scène créée par la flatterie de Lully, Quinaut & Beauchamp, & dont les imaginations laissèrent de longues & regrettables traces au théâtre.

Ce défaut de ſtyle amena du reſte, à ſon tour, près d'un ſiècle après, une réaction exagérée en ſens inverse; on en vint à la pauvreté ſcénique vers la fin du XVIIIe ſiècle par haine de la richeſſe exceſſive du théâtre du XVIIe; mais la faute en avait été à l'exubérance du règne de Louis XIV.

Examinons donc quelques-unes des fêtes qui eurent lieu de 1662 à 1668; elles nous montreront comment, à cette époque, l'inſtinct théâtral guidait en tout les nobles ordonnateurs & les nobles figurants de ces divertiſſements.

Le *Carrouſel* de 1662, où le luxe le plus effréné fut développé, donne une idée exacte de la manière dont le roi entendait le coſtume romain. Louis XIV commandait, déguiſé en empereur, à un cortége dans lequel on avait trouvé bon de placer juſqu'à des timbaliers parmi les muſiciens romains. Le roi portait le ſceptre; il avait le caſque à panache énorme, égalant en hauteur le torſe du cavalier, la grande perruque bouclée, le plaſtron avec cercles, bracelets & lanières couverts de bijoux & de pierres précieuſes, la jupe courte à lambrequins, décorée auſſi richement, & découvrant les jambes juſqu'aux genoux, les brodequins de pourpre avec maſques ornés.

Le tout était damaſquiné, brodé, couvert à profuſion de glands, de plumes, de dentelles & de guipures. Le cheval était caparaçonné à l'avenant, & ſi le roi était plus brillant que les figurants de ſon quadrille, il ne l'emportait pas de beaucoup ſur le luxe déployé par eux. Les plumes ſurchargeaient toutes les têtes; au reſte, cette abondance de panaches, quelque irrégulière qu'elle fût, trouvait ſa juſtification dans les figures des Carrouſels; ces panaches s'agitaient, brillaient de diverſes couleurs, & rachetaient par leur éclat leur manque de vérité.

De ce Carrouſel il eſt reſté, ſurnageant au-dessus des ſplendeurs, la deviſe fameuse de Louis XIV : *Nec pluribus impar*— entourant un ſoleil. Cette deviſe eſt caractériſtique du cérémonial; l'idée qu'elle renferme pouvait s'exprimer ſimplement,

mais on préféra l'envelopper d'une forme tortillée & prétentieuſe comme le coſtume que portait le roi.

En 1664, lors des *Divertiſſements de l'Ile enchantée*, on avait diſpoſé une lice, une ſorte de cirque champêtre avec un théâtre par derrière. La décoration repréſentait un demi-cercle de verdure, avec entrées monumentales; des luſtres étaient appendus de tous côtés; au fond, au travers d'une large arcade, on apercevait une perſpective gazonnée qu'un rideau fermait au beſoin. Vigarani, le décorateur, avait été chargé de la confection des machines; le duc de Saint-Aignan, pour lequel la repréſentation des *Noces de Thétis & Pélée* avait été l'occaſion d'un ſi beau triomphe, avait organiſé les défilés. La nature de Verſailles fourniſſait là une partie des éléments décoratifs. Dans la lice, on plaçait des tables; on courait la bague, on faiſait défiler des ſoldats, &c, ſans que l'organiſation générale fût ſenſiblement modifiée. Les gravures faites à l'occaſion de toutes ces fêtes indiquent d'une manière intéreſſante la miſe en ſcène & les coſtumes.

Les chevaliers de l'Arioſte défilèrent le premier jour. M. le duc de Saint-Aignan avait un habit de toile d'or & d'argent, des plumes noires & incarnates, des rubans de mêmes couleurs. Les autres chevaliers portaient la cuiraſſe avec petites écailles d'or & le caſque ſurmonté d'un dragon. Des trompettes & des timbaliers habillés de ſatin couleur de feu, précédaient les groupes des chevaliers. Le roi, qui naturellement repréſentait Roger, puiſque par la vertu de l'anneau de la fée Méliſſe il devait dominer l'enchantement qui allait retenir ſes compagnons, était vêtu « à la grecque, avec une cuiraſſe de lames d'argent; » ſes étoffes étaient richement brodées, ſon caſque était couronné de plumes couleur de feu.

Chaque perſonnage avait eu, de Benſerade, un envoi en vers; le marquis de Soyecourt, qui avait la réputation d'un amoureux à robuſte encolure, en a un d'une allure aſſez graveleuſe.

Au milieu des chevaliers marchait le char du Soleil. C'était un retour aux fêtes du XVIe ſiècle, aux repréſentations en

plein air. Une collation fut servie pour clore la journée.

La mise en scène de ce repas est curieuse. La salle était placée au fond, dans le demi-cercle champêtre : « sur la ver- » deur des paliſſades brilloient nombre infini de chandeliers » peints verts & argent, portant chacun vingt-quatre bougies, » & deux cents flambeaux de cire blanche tenus par des » masques... »; des lustres pendaient aux arcades; en avant de la table, sur une ligne droite, se tenaient trente-deux porteurs de plats en livrée, rangés alternativement, un grand & un petit; le grand porteur soutenait un plat sur sa tête, le petit porteur un de chaque main; de sorte que le coup d'œil, singulier, offrait une série de petites pyramides inégales de plateaux couverts de victuailles. Les Saisons servaient le menu; elles étaient placées sur un bosquet mouvant en forme de gros arbre de corail; autour d'elles se trouvaient rangés un éléphant, un chameau, un ours, un cheval. Un orchestre, avec trente-six violons, faisait, pendant le repas, entendre des symphonies; il était divisé en trois groupes habillés à peu près comme les chevaliers; à gauche, les basses de violes, les guitares, les luths; — à droite, les violes & violons; — au fond, les flûtes, hautbois & trompettes.

La *Princesse d'Élide* eut, le soir de la deuxième journée, l'honneur d'un décor spécial; il était disposé dans un cirque recouvert de toiles & placé dans le parc, un peu plus du côté où se trouvait le lac d'Alcine; il consistait en un parterre encadré de charmilles & de bosquets; c'était la Grèce antique habillée comme Versailles, & les personnages, d'après les dessins d'Is. Sylvestre, n'étaient guère d'apparence plus véridique. La princesse est extrêmement décolletée, avec un corsage à manches demi-longues; la coiffure est empanachée tout autour; une aigrette brille au centre; la robe est à double jupe; la deuxième est traînante, ouverte & soutenue par un page. Les hommes portent la salade à plumes, la perruque bouclée, le plastron, la jupe courte & plissée comme une fustanelle, le sabre recourbé. Les pages sont ceux de la Cour de

1664. Pour éclairer tous ces maſques, cinq luſtres à bougies ſont ſuſpendus au haut de la ſcène, fur le devant du théâtre, & dix éclairent la ſalle à droite & à gauche.

Les intermèdes de la *Princeſſe d'Élide* contenaient encore des animaux; après la ſcène de Moron & de l'ours (deuxième intermède), dans laquelle Moron s'efforce d'attendrir l'animal, avait lieu un ballet d'ours. — Pour terminer le ſpectacle, à la fin du ſixième intermède, après le ballet des *Bergers & des Bergères*, « il ſortit de deſſous le théâtre la machine d'un » grand arbre chargé de ſeize faunes, dont huit jouèrent de » la flûte, & les autres du violon... Trente concerts répon- » daient de l'orcheſtre, avec six clavecins ou théorbes. »

Il y eut encore trace des vieilles entrées, lorſque le lendemain (troiſième jour), dans le ballet du *Palais d'Alcine*, on vit défiler des monſtres, on vit nager des animaux aquatiques, jetant l'eau, tirant le cou, battant des ailes. Dans ce ballet, on trouve employé, nous croyons pour la première fois, les *clowns* bondiſſant aux ordres des magiciens; Alcine appelait deux *démons agiles* qui « exécutaient ſauts & pirouettes », étrange uſage dramatique qui s'eſt perpétué juſqu'à nos jours.

Lors des fêtes de 1666, le *Ballet des Muſes* fut la repréſentation principale. La Cour s'était paſſionnée pour les Maures, les Égyptiens & les Bohémiens; mêmes choſes, ou peu s'en faut, étaient déſignées ſous ces noms; tout était à la maureſque, & ſouvent de longs divertiſſements s'organiſaient dans le ſeul but d'offrir au roi un ballet de Maures. C'eſt ainſi que fut deſſiné le *Ballet des Muſes*, ſuite de ſcènes ſans ordre, paſſant en revue les peuples du monde, uniquement pour juſtifier la venue des Maures à la fin de la foirée.

Les fêtes de Verſailles, dans l'année 1668, reſſemblèrent beaucoup à leurs devancières; mais, courtes & très-brillantes, elles eurent un caractère particulier : celui réſultant de l'emploi, comme reſſource décorative, des eaux que le roi venait de faire venir juſqu'à Verſailles.

Louis XIV avait été retenu par la guerre loin des fêtes du

Carnaval, qui avait été dès lors très-mauſſade; il fallait réparer ce dommage cauſé aux plaiſirs ordinaires; la paix était faite, & l'on ſongea à réunir en une ſeule journée la collation, la comédie, le ſouper, le bal & le feu d'artifice. Pour donner une phyſionomie nouvelle on chercha, comme nous l'avons dit, des effets nouveaux dans les eaux du parc. Le duc de Créquy fut chargé d'organiſer la comédie; le maréchal de Bellefond, la collation & le ſouper; Colbert fut chargé des bâtiments & du feu d'artifice, Vigarani diſpoſa les machines du théâtre, & l'architecte Levau conſtruiſit la ſalle du bal. La Cour entière figura dans cette groſſe repréſentation, & comme à tout danſeur il faut un public quel qu'il ſoit, à partir de ſix heures du ſoir, Louis XIV fit ouvrir les portes.

La collation, prélude néceſſaire pour donner des forces aux invités, fut ſervie dans le labyrinthe, au carrefour des cinq allées qui en formaient le centre. Les pieds & les doſſiers des tables, ſoutenues par des bacchantes, étaient garnis de fleurs; de petites peloufes avec fleurettes rejoignaient les tables à une fontaine placée au milieu de la ſalle; dans l'herbe étaient plantés des orangers portant des fruits confits; un jet d'eau haut de trente pieds s'élançait en l'air. Autour de la ſalle, au lieu de ſiéges ordinaires, étaient ſimulées des couches de melons. Les cinq allées qui aboutiſſaient au cabinet de verdure étaient chacune ornées de vingt-ſix arcades de cyprès; chacune avait un arbre chargé de fruits, planté dans une caiſſe en porcelaine : dans la première avenue, c'étaient des orangers; dans la deuxième, des ceriſiers & des bigarreautiers; dans la troiſième, des pêchers & des abricotiers; dans la quatrième, des groſeilliers; dans la cinquième, des poiriers; les arcades étaient terminées par des niches de verdure, dans lesquelles Pan, deux ſatyres & deux faunes ſemblaient témoigner leur plaiſir de ſe voir, « viſités par un ſi grand monarque & une ſi belle Cour. »

Autour de la fontaine centrale, vis-à-vis des avenues à arcades, ſe trouvaient cinq tables : — la première repréſentait

une montagne ſe creuſant en vallon du côté des invités, toute faite de mouſſes, ſalades & verdure, avec des truffes & des champignons, & ſur laquelle, en guiſe de villages, étaient diſſéminées ſix entrées de pâtés & de viandes froides. — La deuxième portait une architecture en pâte, tout entière de gâteaux & de tourtes. — La troiſième conſiſtait en une gigantesque pyramide de maſſepains, compotes & confitures ſèches. — La quatrième repréſentait un rocher eſcarpé, imitant les criſtaux de roche en formation ; les boiſſons, vins, ſirops, étaient renfermées dans des verreries brillantes. — La cinquième offrait à la vue un tas énorme de caramels, ſemblable « à ces rognons d'ambre marine que les flots rejettent » ſur les côtes » ; plus loin étaient rangées les crèmes.

Dans ce palais de la Gourmandiſe, on ne voyait pas de ſerviteurs ; des mains attentives paſſaient ſeules au travers des feuillages & offraient aux invités ce qu'ils pouvaient déſirer.

Il y eut, après cette collation, un détail que nous trouvons répugnant & qui cependant égaya beaucoup la Cour. Le roi donna l'ordre d'abandonner à la foule qui avait envahi le parc ce qui reſtait ſur les tables. Tout fut pillé au milieu des gourmades & des cris ; les courtiſans s'amuſaient de cette vivacité « canine » digne en effet de brutes ; « la deſtruction » d'un arrangement ſi beau (ainſi s'exprime la relation) ſervit » encore d'un divertiſſement, par l'empreſſement & la confu- » ſion de ceux qui démoliſſoient ces châteaux de maſſepains » & ces montagnes de confitures. »

Après la collation, la comédie. Le théâtre cette fois n'était pas en plein air ; il avait été conſtruit du côté oppoſé au Labyrinthe, près de l'allée du roi ; la ſalle avait treize toiſes ſur neuf, & les tapiſſeries du garde meuble royal avaient ſervi à décorer l'intérieur. « Du haut du plafond pendoient trente-deux chandeliers de cryſtal, portant chacun dix bougies de cire blanche. » On était revenu à la forme rectangulaire, & on avait conſtruit au fond de la ſalle un amphithéâtre pouvant contenir douze cents perſonnes.

Le décor représentait un jardin. Il y avait en avant deux palissades soutenues par des satyres ayant sur la tête et aux pieds des corbeilles de fleurs ; plus loin, était une terrasse, d'où partait un long canal se prolongeant à l'infini & dans lequel des masques jetaient de l'eau ; douze jets d'eau fermaient la vue. C'était là un singulier cadre pour représenter *Georges Dandin ;* il est vrai que cette comédie était alors modifiée & étroitement mêlée au *Triomphe de Bacchus et de l'Amour.* Voici ce que dit un témoin oculaire : « Deux » colonnes torses éclatantes d'or & d'azur, entre lesquelles on » avait posé des statues de marbre blanc, soutenaient de » chaque côté un très-riche plafond extrêmement exhaussé » pour faciliter le jeu des machines... La troupe de Molière » y joua une comédie nouvelle, agréablement mêlée de ré- » cits & d'entrées de ballet, où Bacchus & l'Amour, s'étan » quelque temps disputé l'avantage, s'accordaient enfin pour » célébrer unanimement la fête. »

De même qu'il avait été fait, près de trente années auparavant, lors de la représentation de *Mirame*, après qu'on eut terminé le ballet, M. de Bellefond parut sur le théâtre avec des serviteurs portant trente-six corbeilles de fruits, que les gentilshommes présents distribuèrent aux dames.

Du compte rendu du temps, il semble-qu'on puisse conclure que la prose de Molière ne produisit pas autant d'effet que la poésie de Benserade, qui exprimait si tendrement les passions, « qu'il n'y a jamais rien eu de plus touchant. » — Tandis que la prose de Molière est qualifiée simplement de « langage très-propre pour l'action qu'on représente. »

Entre *Georges Dandin* & le ballet, il y avait eu un changement de décor ; les jets d'eau, subitement arrêtés, avaient cédé la place à de grosses roches entremêlées d'arbustes, à des collines de verdure, sur lesquelles des joueurs d'instruments, coquettement habillés, étaient posés comme des fleurs dans des touffes d'arbustes. Les costumes des satyres & des sirènes étaient à peu près exacts ; mais les figurants ou sui-

vants ſe conformaient à l'anachroniſme qui exiſtait partout; les dames ont la robe longue, les hommes la jupe courte; tous portent panache extravagant.

La machine de Bacchus, dont l'apparition terminait la repréſentation, ſe composait d'un grand rocher couvert d'arbres, ſur lequel était Bacchus avec quarante ſatyres; ceux-ci danſaient avec quarante bacchantes; thyrſes d'un côté, tambours de l'autre, ſelon la coutume. Cent chanteurs accompagnaient & faiſaient la cadence finale.

Le ſouper vint enſuite, préparé dans un nouveau local à extérieur champêtre & qui recélait dans ſes flancs toutes les ſurpriſes du luxe. C'était un vaſte ſalon rond avec ſeize fenêtres, & huit portiques de quarante pieds de hauteur. L'abbé de Montigny, dans ſon *Récit des Fêtes du 18 juillet,* donne la liſte des dames qui mangèrent à la table du roi, & indique la place qu'occupa chacune d'elles ; on peut parfois ſuppoſer que l'ordonnance indiquée donna lieu à de ſingulières intrigues, à des trames ſoigneuſement ourdies de la part de certaines invitées pour arriver à figurer en bon lieu. « Tout » autour, d'eſpace en eſpace, trois baſſins en forme de co- » quilles, élevés l'un ſur l'autre, où l'eau formait divers cas- » cades, tempéraient doucement le feu » des girandoles & des luſtres. Sur les dreſſoirs, était exposée l'argenterie du roi : baſſins, caſſolettes, girandoles, vaiſſeaux, vaiſſelle, criſtaux montés, torchères, cuvettes dont l'une peſait juſqu'à mille marcs. La lumière, dont l'organiſation importe à toute fête, était très-abondante; des torchères dans tous les angles, aux coins de toutes les portes, & cent petits candélabres ſur les tables, s'alliaient à soixante grands luſtres ſuſpendus en l'air & reliés entre eux par des écharpes de gaze d'argent.

Trois cents dames aſſiſes ſoupèrent aux tables préparées.

Au milieu de la ſalle, s'élevait comme un ſurtout giganteſque, « le rocher du Parnaſſe, ſur les pointes duquel les » Muſes, en relief d'argent, paraiſſaient méditer les louanges » de leur héros, que Pégaſe, aux ailes étendues, ſemblait prêt

» à porter par toute la terre. » Des canaux revêtus de porcelaine recevaient les cascades qui tombaient du Parnasse, & circulaient en gouttes d'argent, au travers des conserves & des confitures. Pour aller avec une pareille mise en scène, il y eut cinq services de cinquante-six plats chacun.

Le luxe ainsi poussé à l'excès, les surprises amenées coup sur coup, durent faire moins apprécier le bal, dont la salle, cachée dans la verdure, apparut tout à coup devant les promeneurs par la chute des branches qui la cachaient.

La fête se termina par un feu d'artifice dans lequel les fusées, se conformant aussi à la flatterie universelle, dessinèrent dans les airs le chiffre du roi. La grande allée qui conduisait au château était décorée, la nuit, d'une façon originale; elle était bordée de géants lumineux & immobiles. Éclairés intérieurement, ces monstres, placés aussi aux fenêtres du château, causèrent à la foule une horreur agréable.

Nous avons insisté sur ces fêtes de Versailles, parce qu'elles contenaient une tendance réellement scénique, & qu'elles présentaient quelques renseignements utiles pour le théâtre sous le point de vue des machines, des mouvements, des dispositions architecturales, des décors, des attributs & surtout des lumières; ces dernières étaient prodiguées parce qu'il s'agissait des deniers du roi, mais il ne faut pas s'imaginer qu'il en était ainsi dans les théâtres publics; l'Opéra lui-même ne put, lors de sa fondation, lutter avec un pareil luxe d'éclairage.

Ces fêtes fournissent encore une indication curieuse; les costumes qui y figuraient étaient aussi mauvais comme style que ceux que nous avons déjà vus; mais la plupart des groupes, statues, œuvres d'art, bronzes & orfévreries, étaient d'un excellent dessin & témoignaient de connaissances saines & bien approfondies, complétement mises de côté quand il s'agissait des décorations théâtrales ordinaires.

CHAPITRE IX

Des décors & des coſtumes de la tragédie.
De la couleur locale & du ſtyle.

La simplicité théâtrale déplaiſait aux courtiſans : quelle figure euſſent-ils faite ſans ſoieries, broderies, & rubans ! La vérité ſe trouvait miſe de côté, ſurtout à la Cour & dans le milieu qui en dépendait.

Mais en comparant un certain nombre de gravures du temps, on peut ſe convaincre qu'au beſoin quelques artiſtes de cette époque ſavaient ne pas s'égarer dans les exagérations à la mode, & pouvaient faire *vrai*, ſi le vrai eût été bien venu partout. Ainſi la *Pompe funèbre du cardinal Mazarin*, faite à l'antique, contient des morceaux d'excellent ſtyle. Les deſſins exécutés pour les tragédies & les comédies de Mairet, Corneille & Molière, ſe rapportent très-probablement aux effets mis en ſcène, & accuſent pour la comédie française un ſtyle qui n'exiſtait pas dans les divertiſſements royaux.

A cette époque, au reſte, la miſe en ſcène tragique était malaiſée à réuſſir correctement, par ſuite de la préſence des ſpectateurs ſur le théâtre ; cet uſage ſe perpétua ſi bien qu'en 1725, le 2 avril, le roi confirma, à Marly, une ordonnance déjà rendue par lui le 28 novembre 1713, portant défenſe

« à tous, même aux officiers de la maison du roi, gardes, gendarmes, &c., » de se montrer sur le théâtre pendant la comédie ou l'opéra. Le bon sens, pas plus que les édits, n'avait pas encore pu déraciner du monde des gentilshommes cette habitude de se donner en spectable de chaque côté de la Seine. On connaît l'histoire d'un grand seigneur voulant jouer un mauvais tour aux comédiens de Molière, & raccolant sur le Pont-Neuf tous les bossus qu'il trouva ; il leur remit à chacun un billet de théâtre pour le soir, & lorsque la toile se leva, le public éclata de rire en apercevant à droite & à gauche, sous les portiques du décor classique, deux doubles files de bossus plus contrefaits les uns que les autres. Jouez donc sérieusement *Phèdre* ou le *Misanthrope* avec un pareil cadre !

Pour être moins comique, le public qui se tenait d'ordinaire sur les planches, n'en était pas moins gênant, & c'est dans l'habitude d'admettre quelques rangs d'amateurs sur le même plan que les comédiens, qu'il faut peut-être chercher la justification du récit tragique. L'apparition d'un monstre, un fait émouvant, un assassinat, ne pouvaient se passer côte à côte avec de jeunes seigneurs le plus souvent portés à rire & à plaisanter; le monstre d'Hippolyte eût fait, par exemple, singulière figure au milieu des habits de Cour. On récitait pour éviter le ridicule, & peut-être que Racine eût beaucoup plus osé dans sa mise en scène, s'il n'avait pas eu, comme encadrement à son drame, deux perspectives de costumes à la mode.

C'est aussi sans doute à cette timidité forcée qu'il faut attribuer la modération relative apportée à la mise en scène de la *Psyché* de Molière ; elle ne fut pas considérée comme ballet, ni comme tragédie à machines ; elle resta plutôt comédie à spectacle, & on ne dépensa pas pour elle les grosses sommes qu'allait bientôt nécessiter l'Opéra. En effet, on trouve dans les registres de Lagrange que, pour les préparatifs de *Psyché,* on dépensa 4359 livres, prix pour « charpente, ser-

» rurerie, menuiſerie, peinture, toile, cordages, contrepoids, » uſtenſiles, bas de ſoie pour danſeurs & muſiciens, plaques » de fer blanc, vin des répétitions, fil de fer, laiton, &c. » Tout en faiſant la part de la valeur de l'argent à cette époque, cette ſomme dépenſée était minime.

Il ne faudrait pas s'étonner qu'à la comédie il y ait eu plus de modération & d'exactitude que dans les ballets & les opéras ; de notre temps il en eſt de même. Au théâtre Français, Agamemnon portera un ſimple manteau de laine ; à l'Opéra, au contraire, l'antiquité eſt ſouvent mitigée par la ſoie & la crinoline.

Aux XVIe & XVIIe ſiècles, la vérité ſcénique était obſervée pour les faits contemporains ou pour ceux tirés de l'hiſtoire propre à chaque pays, à la condition de remonter ſeulement peu d'années en arrière ; la fantaiſie régnait dans le reſte, reſpectant parfois juſqu'à un certain point la forme des coſtumes, mais enchériſſant étrangement ſur la richeſſe des étoffes, qui dépendait de la fortune de l'amphitryon.

L'eſprit tiraillé par deux courants en préſence, les artiſtes habillaient tantôt bien, tantôt mal, l'antiquité.

Les gravures faites pour les œuvres de Scudéry repréſentent : *Didon* (1637) en robe décolletée, avec un collier de perles, des cheveux à la Marie de Médicis, &, ſur le dos, un vaſte manteau doublé d'hermine. — Dans la *Mort de Céſar*, au contraire (1636), les coſtumes romains ſont exacts ; l'architecture eſt ſimple, les colonnes ſont ſans moulures. — Il en eſt de même pour *Eudoxe* (1641), tragi-comédie, de l'époque de Genſéric ; l'impératrice porte une toilette exacte ; les ſoldats bien encadrés dans un palais claſſique sont d'un bon deſſin. — En revanche, l'*Amant libéral* (1638), dont la ſcène ſe paſſe en Turquie, offre des Turcs à jambes nues, portant la jaquette eſpagnole, les turbans énormes, & des femmes turques habillées à la Louis XIII ; pour compléter l'enſemble, le payſage oriental laiſſe apercevoir des clochers d'ardoiſes & pointus comme ceux de nos campagnes !

Ce n'est, au reste, qu'en feuilletant l'œuvre d'un certain nombre de dessinateurs, qu'on trouve, semés çà & là, quelques exemples des costumes & décors du XVIIe siècle.

Dans tous les dessins de Callot, il y a tendance évidente à sortir de son temps pour mieux habiller ses personnages; il n'affuble pas les anciens de la tunique militaire des misères de la guerre. Pour la tragédie de *Soliman*, par Prospero Bonarelli, il a dessiné une belle place publique dans laquelle se promènent environ quatre-vingts Turcs, bien équilibrés par groupes comme le décor lui-même; ils ont la grande robe longue, l'aigrette & le turban peut-être un peu gros, mais en somme supportable; Callot avait, au reste, pu voir à Venise ces costumes orientaux qu'y amenaient les rapports de commerce. Ces dessins de Callot pour *Soliman* ont cette particularité, qu'au bas des pages sont inscrites les initiales des personnages dont la place varie d'acte en acte; avec ces documents, la mise en scène est suivie aisément. Le dernier acte représentait un incendie. Si les acteurs réalisaient le dessin, ce devait former un tableau excellent; les flammes montent jusqu'au haut des maisons; les groupes sont bien dessinés, & quelques-uns rappellent ceux de l'Incendie du Bourg.

Des gravures que Callot a dessinées pour le Nouveau Testament sont curieuses aussi à considérer au point de vue de l'effet théâtral. — La *Flagellation* est une des plus intéressantes; elle représente une tour noire, avec une porte ouverte; tout est sombre, sauf le fond vu par la porte, inondé de lumière; par suite des proportions de la planche, on dirait d'une lanterne sourde dont l'intérieur, « vivement éclairé, » renfermerait un dessin tracé sur sa paroi. — La série de ses petites gravures qui représentent les *Martyrs*, renferme des costumes excellents; c'est là, malgré l'exiguité des planches, une suite remarquable de décors tout faits, admirablement disposés & des plus variés; dans les airs fourmillent les apparitions célestes ou diaboliques; les fonds sont remplis par des villes, des architectures, des palais, des perspectives

pittoreſques ; en avant, les ſcènes dramatiques animent les payſages.

Callot nous ſemble, au reſte, avoir poſſédé un talent théâtral hors ligne ; de lui paraiſſent dater certaines conventions ſe rapportant aux perſonnages allégoriques ; telles ſont : *Superbia*, en coſtume de cour riche, — *Junon*, vêtue à peu près de même, — *Ira*, en coſtume grec, — *Luxuria*, ſous la perſonne de Vénus à peine drapée, &c., &c. Dans les ballets du temps, on rencontre fréquemment ces perſonnages vêtus comme dans ſes deſſins.

On trouve auſſi, nous l'avons dit, dans les coſtumes des *Nozze degli Dei* une exactitude relative qui ne doit pas ſembler extraordinaire dans les perſonnages dont La Bella a ſemé ſes deſſins ; il avait étudié l'archéologie antique & même, à propos des temps plus modernes, il a gravé, pour l'éducation du jeune roi Louis XIV, ſous forme de jeu de cartes, une ſuite de *Rois de France* auxquels, ſauf de légers détails dans quelques figures, on ne donnerait pas, à préſent qu'on ſe pique de couleur locale, une phyſionomie différente. Moins heureux dans ſes *Reines renommées*, il repréſente Pénélope comme une dame de la cour du temps de Louis XIII ; quant à Hélène & à Pâris, ſe dirigeant vers le navire qui va les emporter, ils ont l'air de deux amoureux du XVIIe ſiècle qui vont faire une partie de pêche.

Ab. Boſſe nous ſemble, au point de vue ſeulement qui nous occupe, moins claſſique que La Bella. La couleur égyptienne lui eſt inconnue, on peut s'en convaincre par la gravure de *Moïse* ſauvé des eaux. Sur un tertre au bord d'un fleuve, à pic, eſt un char antique, traîné par trois licornes ; au-deſſus du char un baldaquin, rond comme celui d'un lit, abrite la fille de Pharaon ; elle eſt vêtue d'une robe longue demi-collante avec ceinture ; ſa coiffure ſe compoſe d'un caſque avec aigrette latérale ; elle a les bras nus & un manteau ſur l'épaule. Ce coſtume ne ſerait pas mal pour une jeune Romaine, mais pour une Égyptienne du temps de Moïſe, il laiſſe, comme

l'encadrement du paysage, beaucoup à désirer. — En revanche, son *Antiope*, malgré son casque & son bouclier turc, est correctement habillée ; mais que fait derrière elle le fronton d'un palais qu'on dirait emprunté à la façade de Saint-Roch ou de la Sorbonne ? — Un excellent dessin est celui de *David vainqueur* de Goliath ; il n'est costumé ni à l'hébraïque, ni à l'antique, ni à la moderne, mais sa simplicité sera toujours acceptable. Cette gravure est du temps de la Fronde, elle est curieuse en ce qu'elle montre, par les vers qui sont au bas, que Ab. Bosse n'était pas, comme l'italien Torelli, du parti de Mazarin :

Frondeurs, de qui le bruit s'épand par tout le monde,
Cet exemple sacré vous a donné des loix.
Vous pouvez justement faire claquer la Fronde
Pour la cause du ciel & pour celle des roix.

Les dessins de Chauveau, à leur tour, renferment de très-bons costumes militaires ; ce sont ceux que chacun, sous Louis XIV, réussissait le mieux quand il s'agissait de l'antiquité, sans doute par suite de l'étude, au point de vue guerrier & triomphal, qu'on avait faite des monuments romains. Ainsi la gravure du *Sertorius* de Corneille (1662) montre des soldats assassins qui semblent sortir des fresques de Raphaël. — L'*Alexandre* de Racine (1665) est bien drapé si les princesses de la famille de Darius sont empanachées un peu trop abondamment. — *Bérénice* (1670) montre un Titus qui n'a qu'un défaut, c'est d'avoir sur la tête sa couronne impériale ; il est douteux que les empereurs romains, dans la vie de chaque jour, gardassent sur leur tête ce signe du pouvoir. — *Iphigénie* (1674) accuse, malgré l'époque un peu avancée où elle fut représentée, des progrès singuliers dans le dessin des costumes ; Achille est simple ; l'écharpe a disparu, le glaive est presque classique, & le manteau drape bien. Iphigénie elle-même est habillée à la grecque, avec une tunique sans orne-

ments. Parfois dans ces deſſins, le bien & le mal ſe rencontrent à la fois. Dans un aſſez bon décor, les personnages de Térence ſont vêtus, habillés, comme des valets de la comédie italienne; & la *Cléopâtre* de Mairet (1630), au milieu d'acceſſoires acceptables, montre Céſar avec des mouſtaches à la mouſquetaire, recevant Cléopâtre vêtue d'un coſtume qui peut auſſi bien ſe rattacher à l'antiquité qu'au règne de Louis XIII.

Les deſſins de Bérain, par leſquels nous terminerons cet examen qui pourrait ſe prolonger à l'infini, ont reſſenti plus que leurs prédéceſſeurs ou contemporains, l'influence du ſtyle Louis XIV. Cependant on trouve encore dans les décorations deſſinées par lui, en 1710, pour l'appartement du roi au Louvre, une entente parfaite de l'antique aſſez ſobrement corrigé par les mœurs modernes. Certains groupes, tels q e *Apollon & les Muſes, Thétis & les Tritons, Vénus & les Amours*, ſemblent faits pour figurer ſur des machines de théâtre, & ſi on eût réaliſé quelques-uns d'entre eux, ils euſſent été charmants & irréprochables.

La tendance théâtrale maniérée du ſemps ſe fait ſentir chez Bérain d'une façon très-ſenſible dans une ſérie de planches formant panneaux avec encadrements; telle eſt celle repréſentant un *Repas chez Vénus :* le décor (car c'en eſt un véritable) repréſente une riche ſalle à manger avec hémicycle & colonnade, fermée dans le haut par des berceaux en treillage, enguirlandés de feuilles grimpantes; des fontaines rafraîchiſſent l'air; des nymphes danſent; Vénus, Diane & Junon, aſſiſes à table, ſont ſervies par les Amours; — l'abſence à peu près complète des coſtumes chez les déeſſes & les nymphes eût rendu difficile la miſe au théâtre de cette ſcène, au reſte très-élégante.

Un autre panneau de Bérain ſemble repréſenter une ſcène d'*Alceſte*. Dans une colonnade très-ornée, illuminée par des guirlandes de petits luſtres, ſont réunis Hercule, Alceſte & Admète. Hercule, qui eſt nu, eſt d'un bon deſſin; Admète a un bas de ſaye & des genouillères à crevés; Alceſte eſt

coiffée en plumes, elle porte un corsage long, deux jupes dont la première, fendue, laisse apercevoir la jambe presque entière. Au-dessous du groupe, au milieu d'arabesques, sont assis cinq musiciens : une basse & un dessus de viole, deux flûtes droites, un tambour de basque, singulier orchestre pour célébrer la réunion des deux époux.

Dans les dessins que nous avons cités (dessins examinés abstraction faite de la valeur réciproque de leurs auteurs & en dehors de toute préoccupation de classement par mérite), il y a à côté des bonnes choses bien des erreurs, mais on voit que les erreurs que l'on commettait dans les représentations données à la Cour étaient les plus fortes, & l'Opéra, qui se modela sur cette dernière, n'eut garde de repousser des anachronismes bien accueillis; plus il se développa, plus les excentricités se donnèrent carrière.

Une des preuves les plus grandes se trouve encore dans l'œuvre de Bérain; nous ne pouvons clore ce chapitre sans parler des costumes allégoriques qu'il a dessinés & qui étaient applaudis de son temps; la suite en est longue, mais nous n'en citerons que deux ou trois pour donner l'idée de ce qu'ils étaient. — La *Sculpture* était représentée par un homme vêtu d'enroulements, avec clef de voûte sur la poitrine; des masques garnissaient la jupe & les épaules; une volute & deux trompettes en sautoir formaient la coiffure, & des ciseaux & des gouges pendaient à sa ceinture. — L'*Architecture* était un homme portant billettes en jarretières, triglyphes en culottes, fût avec astragale sur la poitrine, manches en pierres taillées, manchettes en moulures de colonnes, chapiteaux simples sur les épaules, chapiteau corinthien sur la tête, règle & compas à la ceinture. — Pour l'*Orfévrerie* & la *Musique* les attributs spéciaux remplaçaient ceux que nous citons pour l'architecture & la sculpture; l'orfévre était parsemé de cou-

verts, fourchettes, ſalières, raviers, &c. — Le muſicien repréſentait un échafaudage de luths, hautbois, vielles & violons.

Le goût ſe gâte de plus en plus à partir de 1670 environ; les pompes funèbres en ſont, au reſte, comme les fêtes, une preuve évidente; on peut vérifier le fait en examinant les deſſins, exécutés pour le *Camp de la Douleur*, à Notre-Dame, lors de la mort du prince Louis de Bourbon, le 10 mars 1687; la comparaiſon avec la pompe funèbre de Mazarin eſt intéreſſante & indique le chemin parcouru.

Les étapes ſe firent peu à peu ſur la route du mauvais goût & du luxe exceſſif, & les abus de la miſe en ſcène ſe développèrent en même temps que l'opéra, comme nous allons le voir dans les derniers mots qui nous reſtent à dire ſur le ſujet qui nous occupe.

CHAPITRE X

Décadence des fêtes royales.
ALCESTE *dans la cour de Marbre (1674).*
La GROTTE DE VERSAILLES & *le* MALADE IMAGINAIRE *(1674).*
La mise en scène passe à l'Opéra.
Abus du mauvais goût.

DEUX années après la représentation de *Georges Dandin* & du *Triomphe de Bacchus & de l'Amour*, la troupe de Molière joua à Versailles les *Amants magnifiques*. Cette pièce, d'un ennui royal, prouva que parfois Molière pouvait devenir l'égal de Benserade, & donna belle occasion aux babillards de la Cour de répéter une fois de plus que ce dernier était préférable au grand auteur comique; cette idée n'était pas, au reste, étrange à la Cour; Benserade était l'inutile, & quoi de plus nécessaire que l'inutile dans un monde riche & désœuvré ?

Ce fut lors des *Amants magnifiques*, dans le ballet de Flore, que Louis XIV dansa pour la dernière fois en public; il jouait deux rôles, ceux de Neptune & du Soleil.

Les fêtes de 1670 n'eurent rien de remarquable ; elles ressemblaient aux précédentes ; le type était donné, on le reproduisait. Pour trouver un fait nouveau & intéressant, il faut arriver aux fêtes de 1674, données après la conquête de la Franche-Comté. Il y eut là comme un dernier regain de

splendeur, de gaieté & de prospérité dont la Cour se hâta de jouir; ce furent les derniers divertissements qui jetèrent quelque éclat; ils se prolongèrent pendant une partie du mois de juillet, & la soirée la plus curieuse fut certainement celle de la représentation d'*Alceste*, donnée à Versailles dans la cour de Marbre.

Alceste avait été joué l'hiver précédent sur le théâtre du Palais-Royal, dont Lully s'était rapidement emparé après la mort de Molière; le succès avait été brillant, & Mme de Sévigné en parle avec chaleur dans ses lettres. Le roi, désirant voir le chef-d'œuvre, la représentation fut fixée au 4 juillet.

Avant la soirée, le roi alla se promener au *Marais;* c'était, dans le parc, la partie où se trouve actuellement le bassin appelé les Roseaux; au milieu du Marais on voyait un arbre imité qui laissait couler l'eau par ses feuilles; puis, au bout de tuyaux divers, on disposait des « ajutages, d'où l'eau sortait en forme d'aiguières, verres, carafes, qui semblaient » être de crystal de roche garni de vermeil doré. » On s'amusa beaucoup de ces enfantillages aquatiques qui font encore les délices des riches bourgeois de la banlieue parisienne; puis, vers huit heures, le roi & la Cour revinrent au château.

« Les croisées, tant de la petite cour que de la grande, & » les balcons des faces estoient éclairez par deux rangs de » bougies; l'entablement étoit aussi éclairé d'autres lumières » espacées à un demi-pied l'une de l'autre. Le théâtre, qui se » trouvoit préparé pour la tragédie, contenoit toute la petite » cour pavée de marbre. » Le palais formait le fond & les côtés du décor; ces côtés étaient ornés de douze caisses de grands orangers, qui, se terminant dans le fond de la cour, laissaient voir en face, dans le point de la perspective, les huit colonnes de marbre qui portaient le balcon de la chambre du roi & forment l'entrée du vestibule. Entre les grandes caisses en étaient de plus petites en faïence, contenant des plantes rares; devant chaque arbuste était un guéridon or & azur

avec girandole de criſtal & d'or, à dix bougies (ce qui faiſait que les acteurs ſe trouvaient éclairés au rebours); derrière les orangers étaient vingt-quatre girandoles ſupplémentaires, avec fleurs & guirlandes, & dans chacune des trois portes du veſtibule pendait un grand luſtre de criſtal, auquel correſpondait, au-deſſous, un maſſif de lumières & de fleurs.

Au milieu de la cour de Marbre, il y avait à cette époque une fontaine, de marbre auſſi, dont on avait rempli les vaſques d'arbuſtes & de fleurs afin que l'eau, en tombant, n'empêchât pas d'entendre les acteurs, & au lieu de s'épandre en caſcades, le liquide s'écoulait par de groſſes cornes d'abondance ſoutenues par des Amours.

L'orcheſtre, diviſé en deux groupes, était placé au bas des marches qui ſurélèvent la cour ; les chœurs ſe tenaient, rangés ſur deux lignes, preſque immobiles comme à la parade, le long des vaſes de fleurs diſpoſés de chaque côté de la ſcène ; ils ne ſe mêlaient que de loin en loin au drame qui ſe jouait devant eux, tout au plus ſe permettaient-ils, obſervateurs d'une rigoureuſe étiquette, de lever les bras en chantant leurs parties.

Le château de Verſailles, avec ſes tourelles en encorbellement dans les angles (dont une exiſte encore à gauche), avec ſon dallage, avec le ciel étoilé au-deſſus des acteurs, compoſe un décor ſingulier, plein d'originalité, & ne manquant pas d'une certaine grandeur : mais le cadre eſt étrange pour y faire agir les perſonnages de Quinaut.

Le deſſin montre Hercule portant la peau du lion de Némée, & vêtu en plus d'une petite jupe agrémentée de broderies; Admète a un diadème à plumes, un pourpoint juſte & long, à petite jupe, des manches étroites, une traîne de cour par derrière, un grand ſceptre à la main. Les dames ſont vêtues comme les nobles curieuſes qui les regardaient jouer. Une furie porte le coſtume traditionnel, le même que le roi Louis XIV avait dans les *Noces de Thétis & Pélée* vingt années auparavant. Cette vue dut faire faire au roi de ſin-

gulières réflexions ; eut-il le bon esprit de voir qu'il avait pu être ridicule avec ses jambes nues, sa double jupe découpée & ses serpents en paquets !

On se servit plus d'une fois de la cour de Marbre pour donner des représentations dramatiques. Les théâtres se dressaient, à la Cour, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, & les dispositions nécessaires étaient rapidement prises à Versailles ; les ordres étaient exécutés avec tant de diligence qu'il n'y avait personne qui ne crût que tout s'y faisait par miracle, & le plus souvent la Cour elle-même ne s'apercevait pas des préparatifs faits pour ces sortes de fêtes (du moins c'est un architecte & rédacteur du roi, Félibien, qui l'affirme). On raconte à ce propos qu'en 1682 on avait fait préparer depuis le matin, pour jouer dans la cour de Marbre, le soir même, l'opéra de *Persée* ; vers midi, le ciel se couvrit de nuages & la pluie devint menaçante. On hésita, puis après réflexion, on démonta le théâtre & tout fut remonté pour le soir dans la salle du Manége. *Persée* fut joué comme il avait été dit, sans qu'on eût fait attendre l'impatient souverain.

Le matériel se transportait parfois dans les bosquets du parc, & c'est ainsi que, lors de ces mêmes fêtes de 1674, le 19 juillet, le *Malade imaginaire*, qui n'avait pas encore été représenté à la Cour après la mort de Molière, fut joué dans la grotte du jardin aujourd'hui disparue. Cette grotte fut trop renommée de son temps, elle servit à trop de divertissements pour que nous n'entrions pas, à son égard, dans quelques détails.

Les grottes, suivant un goût d'Italie, étaient fort à la mode au XVIIe siècle ; le nom de *grottes* était assez mal appliqué à ces constructions prétentieuses, où l'architecture raffinée jouait le principal rôle, & dans lesquelles les stalactites artificielles, les cascades, les groupes de marbre se mêlaient pour produire un effet brillant. Il y avait des grottes à Versailles, à Saint-Germain, à Marly ; mais celle de Versailles était la plus importante. C'était une singulière idée que de réaliser sous le climat de la France une invention que le ciel de l'Italie rend

à peine ſupportable pendant un très-petit nombre de mois ; & le plus bizarre, c'eſt qu'en élevant ces bâtiments coûteux, on ſe figurait imiter de près la nature.

La grotte de Verſailles, qui avait vingt-quatre mètres de façade, était à côté de la Tour d'eau ; ſombre en dedans, elle ne recevait le jour qu'au travers des grilles d'entrée. Au fond était un réſervoir d'eau, & en avant du réſervoir, trois grandes niches creuſes recevaient des ſtatues. Entre ces niches & le mur de face, étaient trois nefs parallèles ſoutenues par des pilaſtres, de manière à laiſſer neuf eſpaces vides entre eux ; la nef du centre était plus vaſte que les deux autres ; chacune d'elle correſpondait à une des trois niches ; elles étaient pavées en moſaïque, faite de cailloux ronds & égaux, & derrière la niche centrale était un orgue hydraulique, dont Loret parle quelquefois dans ſa *Muſe hiſtorique*.

L'aſpect extérieur était nu & froid. Le mur de face était percé de trois baies fermées de grilles ; quelques pilaſtres en ſtalactites, quelques médaillons ſculptés avec figures marines, ornaient ſeuls ces murailles qui ſemblaient plutôt celles d'une remiſe que d'un lieu de plaiſir.

Tout le luxe avait été réſervé pour la deuxième nef ; les trois niches qui s'ouvraient ſur elle, décorées en coquillages de couleur, renfermaient trois groupes : des chevaux & des tritons dans les deux niches latérales, Apollon & les nymphes dans celle du milieu ; ces trois groupes ſont au reſte, à préſent, dans le boſquet d'Apollon. Deux ſtatues d'Acis & Galathée décoraient les extrémités de la première nef, & des caſcades d'eau, à donner le friſſon rien qu'en en liſant l'énumération, ruiſſelaient de tous côtés.

Cette grotte était remarquable par les incruſtations des murailles ; tout était revêtu de pétrifications, émaux, nacres & coraux, partout il n'y avait que rocailles & coquillages. Les dieux & les animaux marins ſervant à la décoration étaient imités avec les couleurs voulues ; des oiſeaux précieux en moſaïques, brillaient dans les niches ; des nautiles, des

conques d'espèce rare étaient posés çà & là sur les corniches; sur les piliers se voyait le chiffre du roi; des masques, des candélabres, des fruits, toujours en coquillages, ornaient les surfaces plates. Pour donner une idée de l'adresse avec laquelle les matériaux étaient employés, voici comment étaient représentés les tritons & les sirènes. Ils se détachaient en relief sur un fond en pierres ordinaires (cailloux rustiques); le corps, nu jusqu'à la ceinture, était fait de moulettes blanches & rosées, si fines, si bien choisies, qu'on distinguait le dessin des nerfs & des muscles les plus délicats; le bas du corps & la queue étaient faits de coquilles de nacre placées en écailles; les cheveux étaient imités en roche d'Angleterre, « dont la couleur brune représente les cheveux naturels. »

La décoration péchait certes par le goût, mais lorsque toutes ces pierres brillantes étaient puissamment éclairées par des centaines de bougies de cire, le coup d'œil devait produire un certain effet.

Ce fut le 19 juillet, qu'après une promenade à la ménagerie de Trianon, Louis XIV vint assister, dans la grotte, à la représentation du *Malade imaginaire.* La scène était placée au niveau de la séparation de la première & de la deuxième nef, dans l'arcade centrale; dans les gravures d'Is. Sylvestre, derrière Argant & la soubrette, on aperçoit les groupes des statues d'Apollon & des nymphes qui forment un singulier cadre à la comédie de Molière.

Le théâtre était élevé de deux pieds au-dessus de terre. « Sept grands lustres pendoient sur le devant du théâtre qui » estoit avancé au devant des trois portes de la grotte. » Celle-ci était en outre éclairée « d'une quantité de girandoles » de crystal, posées sur des guéridons d'or & d'azur, & d'une » infinité d'autres lumières qu'on avoit mises sur les cor- » niches & sur toutes les autres saillies. »

Molière n'était plus là pour jouer le malade.

Nous trouvons encore un exemple de décoration à citer dans ces fêtes du mois de juillet 1674. Le 28, on joua l'opéra

des *Fêtes de l'Amour & de Bacchus* dans un théâtre élevé, pour cette occaſion, au bout de l'allée du Dragon. Le décor repréſentait un « jardin délicieux... diſpoſé par grandes allées » bordées de part & d'autre de paliſſades d'arbres verts in- » duſtrieuſement taillés en diverſes manières. Pluſieurs figures » repréſentant des Thermes portaient des conſoles & des cor- » niches taillées dans les paliſſades mêmes. » La ſcène s'ouvrait à la fin & laiſſait apercevoir les bergers de l'Amour & les cinquante ſatyres de Bacchus groupés ſur des portiques.

Il n'y avait là rien de bien nouveau, pas plus que lors de la collation qui ſuivit quelques jours plus tard, & pour laquelle la fontaine de marbre de la cour du château reçut une illumination en ſpirale s'élevant dans les airs, pendant que tout autour étaient diſpoſées des tables ſurchargées de fleurs, de fruits & de pâtiſſeries.

Nous nous arrêterons ici.

A partir de cette époque, les divertiſſements de la Cour ſemblent avoir perdu de leur originalité. De graves occupations, la diſparition de Benſerade, la mort de Molière, l'ouverture de l'Opéra & les ſoins que Lulli donnait à *ſon* théâtre, en ſont la cauſe. Le roi avait vieilli, l'humeur de la Cour devient ſombre ; bien que les intrigues galantes aillent toujours leur train, l'expanſion n'exiſte plus; on cache les amours avec le même ſoin qu'on apportait à les laiſſer ſoupçonner ; les alluſions ſont difficiles ou mal venues; la gravité prend le haut du pavé. Les fêtes diſparaiſſent peu à peu ou n'exiſtent plus que par étiquette; cela durera ainſi juſqu'à ce que le Dauphin ſoit en âge de chercher à s'amuſer pour ſon propre compte; alors, en 1681, on reprendra le *Triomphe de l'Amour*. Benſerade, preſque oublié, trouvera là un regain de jeuneſſe & de réputation; il recommencera d'écrire quelques envois en vers, & mourra peu après, comme s'il eût attendu cette der-

nière fête, survivant à Molière, & faisant peut-être disparaître momentanément la réputation de ce dernier.

Pendant ce temps, la riche mise en scène émigra de la Cour à l'Académie royale de musique, transportant avec elle les exhibitions capricieuses & les anachronismes qui, plus que les ballets de la minorité du roi, ont attiré sur le goût du XVIIe siècle les plaisanteries des générations suivantes.

Quelques exemples prouveront la vérité du fait.

En 1675, *Amadis* porte la cuirasse molle, le bas de faye en soie, les manches damasquinées d'or avec lambrequins, un nœud rose au cou, des brodequins de soie à boutons d'émeraudes, un manteau rouge frangé d'or, la grande perruque, & par-dessus un énorme casque avec une chenille blanche & rouge extravagante.

Atys (10 janvier 1676) montrait au public des costumes encore plus étranges & un pays tout à fait imaginaire; c'est le résultat d'une divagation indescriptible, oscillant entre l'époque de Louis XIV, l'Inde & la chevalerie féodale. Les bacchantes ont des corsages ajustés, décolletés, des jupes traînantes; elles se meuvent dans une architecture impossible, combinaison fantastique de perrons, de rampes, de fontaines, d'escaliers & de charmilles à la française. Les prêtres de Bacchus portent des *tonnelets*, des cuissards en acier, des chapeaux pointus, une cuirasse. Le premier rôle de femme, Sangaride, a, sur la tête, la dépouille d'une autruche; sa coiffure ressemble à un feu d'artifice.

Roland (1685) semble avoir avant le temps deviné les bergers Louis XV, les costumes *trumeaux;* c'est là décidément le triomphe du tonnelet, & avec le tonnelet l'art disparaît en même temps que le style; il précède de peu le panier, l'antipode de la couleur locale. C'était avec un tonnelet que Roland, déjà à cette époque, arrachait de terre, « des arbres » qui n'y tenaient pas. »

Et à propos de ces costumes déraisonnables, de ces productions mauvaises, non-seulement comme archéologie, mais en-

core au point de vue du simple bon ſens, on peut faire la ſingulière obſervation que dans les prologues précédant les opéras, prologues toujours à la louange de Louis XIV, il n'en était pas de même : les ſatyres inévitables, les nymphes non moins inévitables, paraiſſant dans ces prologues, portent des coſtumes antiques d'un bon deſſin ; mais dès que reparaît le drame en muſique, l'imagination reprend ſa folle carrière.

Les excentricités d'*Atys*, d'*Amadis* & de *Roland* ne furent pas des phénomènes iſolés, & bientôt les théâtres autres que l'Opéra prirent la même route ; on fit partout auſſi abus des machines, gloires, méchaniques à contrepoids.

Les pièces nouvelles ne ſuffiſant plus, on inaugura le ſyſtème des repriſes ; on vit reparaître l'*Andromède* de Corneille, & cette fois, pour frapper davantage l'eſprit des ſpectateurs, Pégaſe fut joué par un vrai cheval (1682) ; il remplit ſon rôle, dit le *Mercure* du temps, de la façon la plus remarquable ; il faiſait tous les mouvements d'un cheval volant. Au reſte, c'était ainſi que Perſée avait toujours été monté en Italie ; ſeulement le cheval reſtait immobile. Il eſt au reſte probable qu'il en était de même à la repriſe d'*Andromède ;* on prétend que vis-à-vis du cheval, ſoigneuſement mis à la diète depuis le matin, un paleſrenier placé dans la couliſſe vannait de l'avoine, & que ce ſpectacle tentateur faiſait que le cheval henniſſait & frappait des pieds dans le vide ; mais malgré la faim, un cheval enlevé de terre devient d'ordinaire une maſſe inerte (on peut ſe convaincre du fait en regardant embarquer des chevaux à bord d'un tranſport maritime) ; le chroniqueur du *Mercure* n'a-t-il pas un peu exagéré, & n'a-t-il pas pris quelques convulſions de malaiſe de la part de Pégaſe pour des mouvements raiſonnés en vue de la ſcène ?

On voit qu'au défaut de la Cour, emmaillottée dans la froideur de l'âge & le décorum outré de certaines idées religieuſes, l'Opéra & parfois les théâtres de comédie s'étaient chargés de la remplacer dans ſes exagérations ; l'influence du

roi s'était répandue au dehors, & dans les costumes, comme dans les décors, le sentiment de vérité & la tendance archéologique que possédaient quelques esprits avaient été peu à peu étouffés par le style en faveur. Le luxe s'était si bien acclimaté que la France éclipsa rapidement l'Italie qui lui avait montré le chemin. Un siècle après, on vit à la Cour, à Fontainebleau, le *Devin du Village*, cette paysannerie surfaite & incolore, représentée au milieu d'un décor tout diamanté. Après cela, il fallait tirer l'échelle.

Mais que d'excès ridicules jusque-là! Les allégories furent longtemps à la mode; on dansait les Vents avec des soufflets en la main, des moulins à vent sur la tête & des habits de plumes pour caractériser la légèreté. Le monde était représenté par un danseur portant un costume blanc avec le mot *Gallia* écrit sur le cœur, *Germania* sur le ventre, *Italia* sur une jambe, *Terra australis incognita* sur le derrière, *Hispania* sur un bras, &c., &c. Lorsque Lekain osa sortir du tombeau de Ninus avec les bras ensanglantés, les cheveux » hérissés, les yeux égarés, » — la surprise seule fit applaudir, — si l'on eût eu le temps de réfléchir, on eût sifflé.

Le goût singulier des coiffures en plumes, de forme exagérée, comme celles que nous avons citées à propos de Thésée & d'Atys, persista longtemps. Au XVIIIe siècle on voyait encore les héros antiques coiffés de chapeaux avec plumets en forme « d'artichauts renversés, » ressemblant à des cascades avec jets d'eau; Mithridate & ses deux fils étaient ainsi affublés. Même aberration existait dans Iphigénie : Agamemnon, Achille & Ulysse se trouvant ensemble en scène avaient chacun leurs plumes entées sur de grandes coiffures, posées sur d'énormes perruques. La manœuvre du chapeau se faisait en plusieurs temps comme l'exercice du fusil; il y avait généralement trois temps & chaque personnage avait sa manière, réglée selon le caractère du rôle; les applaudissements récompensaient les artistes qui ôtaient & replaçaient avec grâce leur monument empenné; l'enthousiasme éclatait quand, plu-

ſieurs héros, rois ou chevaliers, étant en ſcène, la manœuvre réuniſſait l'élégance, l'enſemble & la préciſion des mouvements.

Vers 1750, on jouait encore la tragédie avec le coſtume de cette époque; le « *Comte d'Eſſex*, *Dom Pedro*, étaient » repréſentés avec les habits du *Glorieux* & de l'*Homme à bonnes fortunes.* » La tradition ſe conſerva pour quelques pièces plus longtemps qu'on ne penſe. Il n'y a guère plus de vingt ans, nous avons encore vu, à la Comédie françaiſe, jouer le *Miſanthrope* avec l'habit pailleté, la poudre, l'épée en verrouille, & un nœud de rubans verts ſur l'épaule. Il fallut le mouvement artiſtique cauſé par la réſurrection momentanée de la tragédie avec Mlle Rachel, pour qu'on oſât riſquer les coſtumes de Louis XIV dans le *Miſanthrope*, choſe que la Comédie françaiſe avait, dit-on, refuſée à Talma; ce fut, ce nous ſemble, M. Geffroy, qui, le premier, parut dans *Alceſte* avec le coſtume claſſique du temps de Molière. Nous ne nous étonnerions pas qu'alors quelques vieux abonnés n'aient murmuré contre une licence que ne juſtifiait pas la tradition.

Les reſſources mécaniques des théâtres du XVIIIe ſiècle diſférèrent peu de celles du XVIIe; on peut le voir dans les plans donnés dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert & Diderot. La diſproportion des lointains avec les artiſtes placés au fond de la ſcène fut, notamment, ſi peu corrigée, que Noverre, dans ſes lettres ſur la danſe, s'élève contre le mauvais effet qui en réſultait; il cite un pont ſur lequel paſſaient des cavaliers, dont un ſeul paraiſſait plus gros que le chemin qui le portait lui & ſes compagnons.

Il ſemble même qu'au ſiècle dernier, vers la fin, la mécanique théâtrale avait plutôt baiſſé que grandi. Ainſi, les machines de travers, venant d'en haut avec contrepoids, n'étaient plus auſſi uſitées, car l'on ne ſavait comment cacher les cordages, « choſe que le public ne voudrait plus. » Doit-on en conclure que la Cour du grand roi, ſi élégante, ſi difficile, acceptât la vue de vilaines cordes & de bois groſſiers ?

Doit-on croire que Vigarani, Torelli, étaient assez inexpérimentés pour ne pouvoir cacher leurs moyens d'action ? N'est-il pas plus simple de penser que les théâtres ordinaires n'ayant pas toujours, au XVIIIe siècle, les fonds dont disposait le roi Louis XIV, ne pouvaient réaliser de pareilles merveilles ? La petitesse des salles s'opposait aux mouvements obliques des machines, & la lumière avait fait si peu de progrès qu'en 1801, encore, le lustre devait, pendant le jeu des acteurs, être recouvert d'une gaze bleue pour ne pas tuer l'effet lumineux de la rampe dont la faiblesse était extrême.

Au reste, la charpente générale de la scène n'a guère changé depuis le XVIIe siècle jusqu'à nos jours; les systèmes de plans, châssis, rideaux, planchers sont restés les mêmes.

Au temps de Louis XIV, on rencontre déjà tout ce qui fait le succès de nos féeries; on accueillait à la cour du grand roi, avec des applaudissements, les apothéoses, les perspectives tournantes & dorées, les groupes suspendus, les apparitions, les jupes courtes & parfois les tableaux vivants.

Certains moyens scéniques ont cependant progressé. Tout ce qui concerne l'éclairage a fait de nos jours un pas considérable; le gaz, la lumière électrique, le magnésium, ont apporté des effets tout nouveaux, il en est de même des miroirs réfléchissants & des glaces sans tain pour les spectres & les ondines. Les plus récents progrès de la science & de la mécanique font entrevoir des modifications importantes, dont on usera au nouvel Opéra. Dans le domaine du dessin, la perspective oblique a fourni déjà aux décorations un pittoresque inconnu de nos ancêtres, & nous possédons, pour les costumes, des notions archéologiques plus précises. Mais dans ce dernier ordre d'idées, combien de fautes, sans doute, y signaleraient encore les contemporains des époques que nous mettons en scène !

Fin.

TABLE

CHAPITRE PREMIER. — Quelques mots fur l'ancienne mife en fcène. — L'*Arimène* de Nic. de Montreux (1596). — Spectacles fous Louis XIII. — La *Délivrance de Renaud* (1617). — Inexpérience théâtrale 1

II. — Repréfentation de *Mirame* (1641). 17

III. — Représentations italiennes. — En Italie (1616-1637). — En France, la *Finta Pazza* (1645). 31

IV. — État de la mécanique théâtrale au milieu du XVIIe fiècle. 47

V. — Mazarin, les comédiens italiens & la Fronde. — L'*Orfeo* & l'*Orphée* (1647). — *Andromède* (1650) 63

VI. — Ballet de la minorité du roi Louis XIV. — Le *Ballet de la Nuit* (1653). — Les *Noces de Thétis & Pélée* (1654). 81

VII. — Luxe des divertiffements jufqu'au mariage du roi. — *Xercès* (1660). — La *Toifon d'or* (1660-1661). — Les *Saifons à Fontainebleau* (1661). — *Ercole amante* dans la falle des Machines, aux Tuileries (1662) . . . 113

VIII. — Mife en fcène des fêtes dites de Verfailles (1662 à 1668). — La *Princeffe d'Élide* (1664). — *Georges Dandin* & les *Fêtes de Bacchus* (1668) 131

IX. — Des décors & des coftumes de la tragédie. — De la couleur locale & du ftyle 141

X. — Décadence des fêtes royales. — *Alceffe* dans la cour de Marbre (1674). — La *Grotte de Verfailles* & le *Malade imaginaire* (1674). La mife en fcène paffe à l'Opéra. — Abus du mauvais goût. 151

FIN DE LA TABLE

Achevé d'imprimer

LE SIX FÉVRIER MIL HUIT CENT SOIXANTE-NEUF

PAR L. TOINON & Cᵉ

BINDING LIST SEP 10 1951
F.L 23-10-68

ArtD
L4624de
522596
Leclercq, Louis
Les décors, les costumes et la mise en scène au XVII siècle, 1615-1680

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
LOWE-MARTIN CO. LIMITED